46314

DIE ANFÄNGE DER MALSCHULE VON WINCHESTER IM X. JAHRHUNDERT

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINGEREICHT BEI DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER VEREINIGTEN
FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

VON

OTTO HOMBURGER
AUS KARLSRUHE (BADEN)

HALLE A. S.
1912

Referent:

Herr Professor Dr. Goldschmidt

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Geschichte der Forschung. — Überblick über die englischen Malschulen des X. u. XI. Jahrhunderts.

I. Das Benedictionale des Aethelwold 7
Ikonographisches. — Ornament. — Stil. — Technik und Kolorit. — Schrift.

II. Die übrigen illustrierten Winchester-Handschriften des ausgehenden X. Jahrhunderts 43
„Charter König Edgars". — Benedictionale zu Rouen. — Benedictionale zu Paris.

Schluß 65
Überblick über die weitere Entwicklung der Winchesterschule im XI. Jahrh. Evangeliar Besançon, Missale Rouen, Evangeliare Cambridge Trin. Coll. und Royal 1 D. IX. — Evangeliare Holkham-Hall u. Psalter Bodl. 296. — Stowe-Register u. Hss. Tit. D. XXVI u. XXVII. — Die Psalterien Tib. C. VI, Arundel 60, Vit. E. XVIII, Stowe 2 u. die Sammelhandschrift Tib. B. V. — Der neue Stil in Arundel 60.

Literaturverzeichnis 71

Register 73

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544702_0021

Einleitung.

Bei dem großen Interesse, das englische Sammler seit der Zeit Heinrichs VIII. den alten Handschriften entgegengebracht haben, und das namentlich im Verlaufe des verflossenen Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem zunehmenden Verständnis für mittelalterliche Kunstdenkmäler sich auch der äußeren Ausstattung der Manuskripte zugewandt hat, ist es nicht zu verwundern, wenn in England die kunsthistorische Forschung früher und nachhaltiger als irgendwo sonst in dieses Gebiet eingedrungen ist. Schon im Jahre 1832 bringt die „Archaeologia", das seit 1770 erscheinende Organ der Society of Antiquaries in ihrem 24. Bde. Stiche nach den sämtlichen Miniaturen, mit denen das im X. Jahrh. in Winchester geschriebene Benedictionale des Aethelwold geschmückt ist und im Anschluß daran einen Aufsatz, in dem John Gage eine Reihe von verwandten Werken im Zusammenhang mit der genannten Handschrift bespricht. Es ist zugleich die erste Arbeit über das Thema, das in der vorliegenden Studie behandelt werden soll. Noch im gleichen Jahrgang der Gesellschaft finden wir in ebenfalls recht brauchbaren Reproduktionen die dem Benedictionale gleichaltrigen Genesis-Bilder, welche den berühmten Caedmon der Bodleiana illustrieren.

Auf viel breiterer Grundlage ist dann das 1868 herausgegebene monumentale Werk des Entomologen J. O. Westwood (1805—1893) angelegt, der einen großen Teil der keltischen und angelsächsischen Bilderhandschriften auf Reisen kennen gelernt hat und in eingehenden Beschreibungen und Analysen das Gesehene beschreibt. Dem Text folgen 50 farbige Tafeln, die in Originalgröße einige Beispiele der wichtigsten Miniaturen bringen.[1]) Bald darauf übernimmt die

[1]) Vgl. auch Westwoods „Palaeographia Sacra Pictoria" 1843—45, wo englische und kontinentale Handschriften monographisch behandelt werden. Abbildungen ungenügend.

paläographische Wissenschaft die Führung auf unserm Gebiet; von einer ununterbrochenen Reihe von Gelehrten, die an dem Manuscript-Department des British Museums ihre Ausbildung erhalten, werden in den regelmäßigen Veröffentlichungen der Palaeographical Society und der sich anschließenden New-Palaeographical Society Schriftproben und Miniaturen der verschiedensten Zeiten und Länder, namentlich auch der uns angehenden angelsächsischen Periode, reproduziert. Für den Kunsthistoriker bringen insbesondere die letzten Jahrgänge eine Menge interessanten Materials, das von dem feinsinnigen Kenner der englischen Paläographie, Sir G. F. Warner, ausgewählt und besprochen wird. Der gleiche Gelehrte, der bis vor kurzem an der Spitze des Manuscript-Department gestanden ist, hat ferner in den „Illuminated Mss." und den „Reproductions from Illuminated Mss." wohl das Wesentlichste aus den ihm unterstellten Miniaturenschätzen weiteren Kreisen bekannt gemacht; schließlich hat er die für den Roxburghe-Club von dem Besitzer, dem Herzog von Devonshire, herausgegebene Faksimileausgabe des Aethelwold-Benedictionale mit einer Einleitung begleitet und hier durch eingehende monographische Behandlung den Rahmen aller bisherigen Untersuchungen über das Gebiet weit überschritten. Von zusammenfassenden Darstellungen der englischen Malerei im X. und XI. Jahrh. sind zu erwähnen die Abschnitte in den „Illum. Mss." von Sir E. M. Thompson, von Haseloff in Michels „Histoire de l'Art" (I, 2 S. 737 ff.) und besonders von J. A. Herbert in seinen „Illum. Mss." Daneben ist auf zwei anderen Gebieten der historischen Forschung außerordentlich viel getan worden für die Kenntnis der Handschriften unserer Periode. Ich meine einmal die liturgischen Studien von Bannister, Bishop[1]) und Wilson, andererseits die Resultate, die M. R. James in seinen bibliotheksgeschichtlichen Forschungen über Bury St. Edmunds und Canterbury und in den zahlreichen Katalogen der Handschriften-Sammlungen Cambridges niedergelegt hat. Die Einleitungen Wilsons zu den Textausgaben des Aethelwold-Benedictionale, des Benedictionale und des Missale zu Rouen

[1]) H. M. Bannister hat sich bis jetzt in Besprechungen in der „English Historical Review", in handschriftlichen Notizen zu den Katalogen der Bodleiana und in der Einleitung zum XL. Bd. von Cl. Blumes „Analecta Hymnica" geäußert. — Von Edmund Bishop ist außer seiner grundlegenden Studie über englische Kalendarien (Gasquet and Bishop „The Bosworthpsalter") ein Aufsatz in der „Downside Review" 1907, S. 57 über eine Handschrift des Brit. Museum (Galba A, XIV) zu nennen, die wahrscheinlich in Winchester geschrieben worden ist.

sind ebenso wichtig für jede stilistische Untersuchung der Winchester-Schule, wie die Werke von James und Bishop die Grundlage bilden, auf der die Geschichte und Malerei Canterburys aufzubauen ist.

Nachdem in der geschilderten Weise eine Fülle kunsthistorisch wichtigen Materials aus dem X. und XI. Jahrh. zutage gekommen ist, scheint es eine verlockende Aufgabe zu sein, die Handschriften nach dem Stil ihrer Miniaturen, ihrer Initialen und Schriftformen in Familien einzuteilen und zu sehen, ob nicht innerhalb dieser Gruppen sich bestimmte Entwicklungsreihen aufstellen lassen; zugleich sind, wenn möglich, die Einflüsse zu bestimmen, die auf Ursprung und Weiterbildung der Motive und Stileigentümlichkeiten maßgebend gewirkt haben. Dabei würde sich zeigen, daß Eigenschaften, die man früher schlechthin als angelsächsisch bezeichnet hat, doch nur einzelnen Schulen in einem bestimmten Zeitraum zukommen und daß die Mannigfaltigkeit der Richtungen nicht unbedeutend ist in Anbetracht der geringen örtlichen Entfernungen. Auch auf die Frage, wie weit die Erzeugnisse der von uns zu behandelnden Periode abhängig sind von einheimischen Werken des vorhergehenden Jahrhunderts, gibt es mehrere Antworten, je nachdem wir die eine oder andere Schule im Auge haben. So geht bei einer großen Gruppe von Handschriften, die zum Teil nachweislich aus einem der Klöster Canterburys stammen, die Initial-Ornamentik bis ins IX. Jahrh. zurück. Ich denke dabei an die vielfach verschlungenen, in Blattwerk und Tierköpfe auslaufenden Bildungen, wie sie am entwickeltsten im Pontifikale des Dunstan[1]) (New-Pal. Soc. 111), in einem Oxforder Pönitentiale[2]) und zahlreichen Abschriften klassischer und christlicher Autoren begegnen (Aldhelm der Lambeth-Libr.: Pal. Soc. II, 191 und Burlington Exhib. Taf. 15, Westwood, Taf. 31)[3]); primitivere Stufen treffen wir unter anderem

---

[1]) Paris, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 943, auch Sherborne-Pontificale genannt, weil in Sherborne Teile angefügt worden sind. Der Hauptteil sicher in Canterbury geschrieben, s. Westw., S. 128, New-Pal. Soc. Text zu Taf. 111, 112; Faksim. auch bei Steffens „Lateinische Paläographie" 1909 (2. Aufl.), Taf. 71.

[2]) Oxford, Bodl. 718.

[3]) Zu dieser Gruppe von „Autoren-Handschriften", die sämtlich in einer niederen, eckigen Minuskel geschrieben sind, gehören folgende Manuskripte:

Cambridge:

1. Corpus Christi College. „Prudentius" 23 (Schrift abweichend; Initiale nur auf fol. 4r);

2. Trinity College. B. 14. 3. „Arator" (James, Ancient Libraries of Canterbury and Dover, S. 506);

im „Book of Cerne“ (Westwood, Taf. 24),[1]) in einem Evangeliar zu Boulogne aus dem IX. Jahrh.[2]) und im Bosworth-Psalter (New-Pal. Soc. 163, 164, Gasquet-Bishop, Taf. I, Reprod. III, 5). In der gleichen Gruppe enden die kleinen Initialen in zierliche, abstrakte Blättchen, ein Motiv, das sich meines Wissens zuerst auf der Rückseite des Alfred Jewels[3]) findet, dann zu gleicher Zeit in den eng verwandten Kalendern des Leofric Missale[4]) und des Bosworth-Psalters auftritt (Gasquet-Bishop, Taf. 2—4), und bis ins XII. Jahrh. namentlich in St. Augustin weitergebildet wird (s. New-Pal. Soc. 85).[5]) Für figürliche Darstellungen bedient man sich in dieser Schule lange Zeit beinahe ausschließlich der Umrißzeichnung, erst in der Zeit der Eroberung dringen von Winchester her mit dem dort gebräuchlichen Kalender- und Psaltertext eine eigentliche Deckfarbenmalerei und eine reichere Blattornamentik ein. Außer schon genannten Werken gehören u. a. stilistisch dieser Gruppe an: das Evangeliar beim Herzog von Arenberg (2) (Abb. Beissel, SS. 132

---

3. Trinity College. O. 1. 18. Enchiridion Sci. Augustini (James a. a. O., S. 506);

4. „ „ O. 2. 31. „Prosper, Cato“ (James a. a. O., S. X Addenda);

London: Brit. Mus.

5. Royal 5. E. XI Aldhelm (etwas später als die übrigen: 1020—30);

6. „ 6. A. VI „

7. „ 12. C. XXIII Aldhelm, Eusebius usw.;

8. Harl. 5431 (s. James a. a. O., S. 517): „Bernardus de prec. et disp... in regula S. Benedicti cum d.“ aus St. Augustin Canterbury;

9. Lambeth Library 200: Aldhelm;

Oxford:

10. Bodleiana Auct. F. I. 15. Persius, Boethius (Faks. Chatelain, Paléographie des Class. Latins CXXVI, R. Ellis, Latin Mss. in the Bodl. library, Taf. V);

11. Bodleiana Rawlinson C. 570. „Arator, Historia Apostolica“ aus St. Augustin Canterbury.

[1]) Cambridge, University Library Ll. 1. 10 (s. die Zierseiten zu Marcus und Johannes). (Photographien verdanke ich Herrn Dr. Zimmermann.)

[2]) Boulogne s/m. Bibliothèque Communale Ms. 10.

[3]) Oxford, Ashmolean-Museum (Alfred † 901), schlechte Abb.: E. Molinier, Histoire générale des Arts appliqués t. IV, S. 92; s. auch Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 263 (v. Falke).

[4]) Leofric Missal = Bodl. 579;

Bosworthpsalter = Brit. Mus. Add. 37517;

F. E. Warren, „The Leofric Missal“ (ungenügende Abb. b. Westw., Taf. 33); Bishop-Gasquet, „The Bosworthpsalter“ (s. Taf. IV).

[5]) Vespas. B. 20 „Goscelins Heiligenleben“, aus St. Augustin (James a. a. O., S. 519, 531), ähnliche Initialen im „Missale von St. Augustin“ 1099, Cambridge Corp. Chr. Coll. 270 fol. 20r, fol. 46r (s. Martin Rule, „The M. of St. A.“ Cambridge 1896).

und 133), das englische Prototyp der Prudentius-Handschriften[1]) und vor allem die Kopie des Utrecht-Psalters,[2]) für deren Entstehung in Canterbury schon M. R. James eingetreten ist,[3]) eine Hypothese, die ich durch eine Reihe von Beweisen an anderer Stelle zu festigen hoffe. Ebenso glaube ich ihm in der Lokalisierung des Caedmon der Bodleiana (Jun. 11) folgen zu dürfen;[4]) jedenfalls steht der Künstler, der den 2. Teil dieser Handschrift (S. 73 ab) illustriert und meines Erachtens auch die Bilder des Cambridger Prudentius ausgeführt hat, den Malstuben von Canterbury nahe.

Im Gegensatz zu der eben flüchtig skizzierten Reihe wird in Winchester durch die Klosterreform eine Kunstschule ins Leben gerufen, die anscheinend keinen Zusammenhang mit der altenglischen Tradition hat und ihren reichen Motivenschatz aus anderen Quellen erhalten haben muß. Ihre wesentlichsten Vertreter sind bekannt, so daß wir bei diesem vorläufigen Überblick nicht weiter darauf einzugehen brauchen.

Eine weitere Anzahl wichtiger Werke, die leicht kenntlich sind an dem ausgesprochen byzantinischen Typus der Gesichter, gruppieren sich um den schönen Psalter Harley 2904 des Brit. Mus. (Reprod. I, 4),[5]) dessen Schrift und Initialenschmuck eng verwandt sind dem wahrscheinlich in Winchcumbe geschriebenen Sakramentar der Bibliothek zu Orléans.[6]) Als Hauptvertreter der Schule, die offenbar Künstler auf den Kontinent gesandt hat, sind ein Aratus (Harley 2506),[7]) die Evangeliare zu Boulogne[8]) und Dessau[9]) (Erfurter Ausstellung, Taf. 108, 1) und ein Gregor zu Orléans[10]) zu nennen. Trotz des angelsächsischen Stils der Bilder sind die zuletzt genannten Handschriften nicht in England entstanden; das Evangeliar

---

[1]) Vor allem Cleopatra C. VIII, s. die Tafeln bei R. Stettiner, „Die illustrierten Prudentius-Handschriften" 1905 (Diss. 1895).

[2]) Brit. Mus. Harl. 603, s. Herbert a. a. O., S. 115 ff.

[3]) James a. a. O., S. LXXI.

[4]) James a. a. O., S. XXV, S. 509. Herbert a. a. O., S. 118. Die in der Pal. Soc. II, 14, 15 gegebenen Proben sind von einem anderen Künstler, der den vorausgehenden Teil illustriert hat.

[5]) S. Herbert, S. 16, Thompson, S. 23, Taf. 6; Warner, „Illum. Mss.", Taf. 7.

[6]) Bibl. Municipale 127 (105), Delisle, Mém. s. d'anc. sacr. LXXIX, S. 211.

[7]) Ottley, Archaeologia XXVI; Westw., S. 109; Thiele, Antike Himmelsbilder, S. 152.

[8]) Bibliothèque Communale Ms. 11. — Westw., Taf. 36 (ungenügende Abb.).

[9]) Hofbibliothek No. 85: Haseloff in Michel I, 2, S. 748, „Erfurter Ausstellung", S. 91.

[10]) Bibliothèque Municipale 175 (152), Gregors Homilien über Ezechiel. Ich verdanke Herrn Dr. W. Koehler eine Photographie der Handschrift.

zu Boulogne ist in St. Bertin, der Gregor wahrscheinlich in Fleury geschrieben worden.

Auf eine kleinere Gruppe, die sich an das Evangeliar 302 in Pembroke College Cambridge (Abb. Burlington Exhib., Taf. 16 und Cat. Pembroke Coll.) und ein Troparium des Brit. Mus. (Cal. A. XIV) anschließt, sowie eine Anzahl scheinbar alleinstehender Denkmäler kann hier nicht eingegangen werden. Dagegen sind zwei Handschriften mit figürlichem Schmuck zu erwähnen, die zeitlich dem ganzen Komplex der uns interessierenden Werke vorangehen und beide mit König Aethelstan (924—940) in Verbindung gebracht werden: das bekannte Kalendar des Brit. Mus. Galba A. XVIII[1]) (Westwood, Taf. 32, Cat. of Anc. Mss., Taf. 28), das mit einem von Otto I. geschenkten Psalterium zusammengebunden ist und eine Vita Cuthberti, die in Corpus Christi College Cambridge aufbewahrt wird.[2]) Wir kennen eine große Anzahl von Handschriften, die im Besitze König Aethelstans in der Residenz Winchester gewesen sind[3]) und z. T. von ihm an andere Klöster wie Christ Church[4]) und St. Augustin,[5]) Canterbury, St. Cuthbert Durham,[2]) Gandersheim in Sachsen[6]) weitergeschenkt wurden. Es liegt nahe, daraus auf die geistigen Interessen des Königs zu schließen, eine bedeutende künstlerische Kultur aber dürfen wir nach dem, was die eben erwähnten Miniaturen zeigen, nicht annehmen, so interessant sie auch vom ikonographischen und kulturhistorischem Standpunkte sein mögen. In gewisser Beziehung lassen sich noch die Initialen des Psalters Jun. 27 der Bodleiana hier anreihen (Westwood, Taf. 34); auch in dem wahrscheinlich späteren Psalter zu Salisbury zeigt eine Initiale Anklänge an die eigenartige Bordürenornamentik der

---

[1]) Westw., S. 96—98, Cat. of. Anc. Mss., S. 12; Herbert, S. 123; ferner: Westw., „Palaeographia Sacra Pictoria" 1843—45 N. 22; Romilly Allen: Early Christian Symbolisme 1887; Hampson, Medii aevi cal. 1841, S. 397—420; Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken, S. 279 (1890); A. Riegl, „Die mittelalterliche Kalenderillustration" in Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung X, 1889; G. Wissowa im „Apophoreton" 1903, S. 38 Anm. 3.

[2]) N. 183, James, Cat. Mss. Corpus Chr. Coll. 1909—11, S. 426 ff.; Plummer, Ch. „Beda" I, S. 147.

[3]) Gottlieb a. a. O. — Über Geschenke Hugo Capets an Aethelstan s. Chronicon de Abingdon I, S. 88 ed. J. Stevenson (Roll Series).

[4]) James a. a. O., S. XXV, S. 524.

[5]) James a. a. O., S. LXIX.

[6]) Evangeliar aus Gandersheim auf Feste Koburg.
Fol. 169 Eintragung: *Eadgifu regina, aethelstan rex angulsaxonum et mercianorum.* Literatur zusammengestellt in „Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweigs" V, 1910, S. 146 ff. — Abb. bei Swarzensky, Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902.

„Vita Cuthberti". Im übrigen aber erlischt diese Schule bald, und erst die von Fleury vermittelte und von Männern, wie Dunstan, Aethelwold und Oswald in den sechziger Jahren in Süd-England eingeführte Cluniacensische Reformbewegung hat, wie es scheint, den gewaltigen künstlerischen Aufschwung herbeigeführt, dem wir eine solche Fülle von Meisterwerken der Buchmalerei verdanken.[1])

Es ist hier nicht der Raum, das ganze Material nach den vorhin festgelegten Gesichtspunkten zu gliedern und in seiner Entwicklung zu behandeln: wir beschränken uns deshalb darauf, zunächst die Anfänge der Schule von Winchester darzustellen. Ausschlaggebend für diese Reihenfolge sind eine Anzahl von Gründen, die sich aus der Beschaffenheit des gewählten Materials ergeben: einmal die verhältnismäßig große Zahl von gesicherten Handschriften, zweitens, daß in dieser Schule der Riß mit aller Überlieferung am fühlbarsten und das neue Phänomen plötzlicher und deutlicher als in irgend einer anderen Gruppe zutage tritt und drittens, daß das gerade hierfür bezeichnendste Werk, das Aethelwold-Benedictionale, die Entwicklungsreihe eröffnet.

I. Das Benedictionale des Aethelwold.[2])*)

Das berühmte Manuskript, das seit ungefähr 1720 in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire in Chatsworth aufbewahrt wird, ist mit 49 Zierseiten, darunter 28 Miniaturen geschmückt, und enthält auf fol. 4^{v} und 5^{r} ein in goldener Rustica geschriebenes Widmungsgedicht, in dem der Skriptor, ein gewisser Godeman, sagt, daß auf Befehl und zu Ehren des Bischofs Aethelwold (963—984) die reich geschmückte Handschrift von einem Mönch (*per quendam*

[1]) S. Hunt, W., and Stephens, W. R. W. „A History of the English Church" I, SS. 326—368 (1907).

[2]) Abbildungen (soweit zu gebrauchen):
Archaeologia XXIV, pp. 1—177. (J. Gage.)
Westwood, Taf. 45, pp. 132—135.
Pal. Soc. I, 142—144.
Burlington Exhib., Taf. 17.
Text ferner Herbert a. a. O., S. 126.

*) An dieser Stelle möchte ich dem hohen Besitzer der Handschrift besonders danken für die mir gütigst gewährte Erlaubnis zum Studium des Originals und dem Bibliothekar, Herrn J. P. Maine, für das mir bewiesene Entgegenkommen.

monachum subiectum) geschrieben worden sei.[1]) Es liegt nahe, ihn auch für die Bilder, die teils in Versen vorangehen, teils ihnen folgen, verantwortlich zu machen. Nach den Ausführungen Warners und Wilsons mag das Benedictionale zwischen den Jahren 971 und 984 (möglicherweise um 980) entstanden sein[2]) und zwar in Old-Minster Winchester, was schon Gage nahegelegt hatte. Von Warner ist die Handschrift beschrieben und die ikonographische und künstlerische Eigenart der Bilder charakterisiert worden. Dabei hat er zuerst bestimmt darauf hingewiesen, daß eine englische Tradition nicht vorliegt, sondern daß das für den neuen Stil so bezeichnende Akanthusornament nur auf klassische bzw. karolingische Vorlagen zurückgehen kann; das gleiche scheint er für die Szenen zu vermuten. Einen Schritt weiter in dieser Frage führt meines Erachtens die ikonographische Vergleichung mit dem Bildervorrat einer karolingisch ottonischen Schule: gemeint sind die späteren Werke der Metzer Schnitzschule, d. h. Elfenbeine, die sich gruppieren um die bekannten Kreuzigungsdarstellungen auf den Deckeln der aus Metz stammenden Handschriften Lat. 9383 und Lat. 9453 der Pariser National-Bibliothek (Abb. Hausmann, Taf. 56 und Taf. 55). Die meisten Berührungspunkte bietet ein Kästchen des Braunschweiger Museums[4]) (Abb. Formenschatz 1909, No. 86 und 87), das auf den Längsseiten Taufe und Kreuzigung Christi, auf den Schmalseiten die Verkündigung und Geburt wiedergibt. Die vier schrägen Flächen des Satteldaches sind in den Schmuck der Längsseiten einbezogen. Betrachten wir zunächst das Übereinstimmende bei der Darstellung der Taufe: der nackte Christus steht in der

---

[1]) *Presentem biblum iussit perscribere presul*
Uuintoniae dominus, quem fecerat esse patronum
Magnus Atheluuoldus — . . . .
. . . . circos quoque multos
In hoc precepit fieri libro bene comptos
Completos quoque agalmatibus uariis decoratis
Multigenis miniis pulchris . . . . .
. . . . . .
. . . . . *hoc rogitat scriptor supplex*
Godemannus.

[2]) Warner, S. XIV, XV; Wilson, S. LVI, LVII.

[3]) Ebda., S. XXXVII.

[4]) „Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweigs" V, 1910. (Kreis Gandersheim) S. 145; Abb. der Kreuzigung und des Deckels, Taf. IX. — Die ganze Gruppe zuletzt zusammengestellt durch M. Laurent, 1912, S. 106 ff. Abb. sämtlicher Stücke in der demnächst erscheinenden Publikation von Adolph Goldschmidt in den „Monumenta Artis Germaniae".

Mitte, en face, mit fest angelegten Armen, den Täufer anblickend, der von rechts heranschreitet und mit der Rechten sein Haupt berührt. Die Gruppe wird umgeben von Engeln, die in langen Rock und Mantel gekleidet sind und Trockentücher bereit halten, während von oben vier weitere Engel herabfliegen, von denen die mittleren ebenfalls Linnen herzu bringen. Zwischen ihnen schwebt auf Christi Haupt die Taube herab, im Schnabel zwei Kännchen mit Taufwasser oder Öl haltend. Diese eigentümlichen kleinen Gefäße sind in der Miniatur durch einen gebogenen Bügel, auf dem Elfenbein durch einen geraden Stab verbunden. Links am Rand sitzt der nach Art der antiken Flußgötter personifizierte Jordan, in der gleichen Größe wie die übrigen Figuren dargestellt, und gießt aus einem henkellosen Krug das Flußwasser aus, das die Gestalt Christi bis zu den Hüften umspült und auch die Füße des Täufers (allerdings verschieden reichlich) benetzt. Hinter der linken Schulter des Jordan (in der Miniatur etwas höher) wird, wie häufig bei den Okeanosfiguren, das breite Ende einer Ruderstange sichtbar; außerdem wachsen an den Schläfen krebsscherenartige Bildungen hervor, die allerdings bei dem Kästchen werkwürdigerweise in Tierköpfe endigen, während ihr Ansatz unklar ist. Hervorzuheben ist ferner die Ähnlichkeit in dem Gefältel des Tuches, das den Unterkörper des Flußgottes bedeckt. Dabei mag schon hier darauf aufmerksam gemacht werden, wie sehr sich die entsprechenden Motive in der Qualität unterscheiden. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Christus beide Male von einer Mandorla umgeben ist, die der Maler mit zwei Reihen von kleinen Kreisen versehen hat, während der Schnitzer sich mit senkrecht zum Rand eingeschnittenen Kerben begnügt. Bei beiden Darstellungen wird durch Figuren, durch Angabe des Bodens und des Wassers der Bildrahmen überschnitten, je nach dem Format des Bildes an den Seiten oder oben und unten. Es ist charakteristisch für das eben beschriebene Schema, daß zugleich die Engel und der lebensgroß gebildete Flußgott vorkommen, während wir bisher entweder wie im Londoner Elfenbeinkästchen (Gar. tav. 447, 3) und den Kuppelmosaiken zu Ravenna (Gar. tav. 227, 1 241)[1]) den Flußgott allein mit Johannes und Jesus antrafen, oder aber der Jordanus wurde gewissermaßen nur symbolisch, ganz klein,

[1]) S. J. Strzygowsky, „Ikonogr. d. Taufe Christi“ 1885, S. 9 ff., Taf. I, 14, 15 und A. Baumstark, Römische Quartalschrift XXII, S. 27 („Ostgriechisches Christentum und ostgriechischer Hellenismus“).

Strzygowsky gibt S. 59 eine Beschreibung des Taufbildes unserer Handschrift.

im Wasser kauernd dargestellt, vor einem Felsen, auf dem häufig Engel ihren Platz fanden. Dieser Typ begegnet allgemein in der byzantinischen Kunst, auf einem syro-ägyptischen Elfenbein des Brit. Mus. (Dalton V, 10) und auf dem der sogenannten Dagulf-Gruppe angehörenden karolingischen Elfenbein zu Manchester.[1]) Er ist anzusehen als eine östliche Umbildung des vorhergehenden, der Antike näher stehenden Schemas. Ob der Typ des Benedictionale in karolingischer Zeit kombiniert oder fertig überliefert ist, wage ich nicht zu entscheiden. Neben der großen Übereinstimmung der zwei zuerst besprochenen Bilder scheinen die Unterschiede gering, nur darauf ist zu achten, daß der Täufer auf dem Kästchen mit Rock und Mantel bekleidet ist und ein Buch hält, während der Künstler des Benedictionale ihm ein fellartiges Gewand umgelegt hat. Darin stimmt die Miniatur überein mit der Darstellung auf zwei Elfenbeinen, die zwar nicht in den engeren Kreis der erwähnten Schnitzschule gehören, ihr jedoch sehr nahe stehen: gemeint sind die Taufbilder auf dem Deckel des Drogo-Sakramentars (Abb. Kraus II, 1, Fig. 7, 8; Hausmann 58, 59) und ein Elfenbein bei van den Bergh, Antwerpen. Abgesehen davon, daß bei beiden der Jordan mit der Urne begegnet, ist das letztgenannte Stück interessant, weil hier die Taube statt des Doppelgefäßes ein Kännchen im Schnabel hält, das sie ausleert auf das Haupt des Täuflings. Johannes in härenem Gewand kennen wir schon von dem einen der genannten ravennatischen Mosaiken (Santa Maria in Cosmedin), wo er den gekrümmten Hirtenstab[2]) hält.[3])

Da das Benedictionale die eigentlichen Passionsszenen ausläßt, so soll nur im Vorübergehen darauf hingewiesen werden auf die Ähnlichkeit, die besteht zwischen der Kreuzigung des Kästchens und der des Missale in Rouen[4]) (Abb. Wilson, Taf. 6; Michel I, 2,

---

[1]) Mit dem Namen „Dagulf-Gruppe" bezeichne ich provisorisch die Reihe von Elfenbeinen, die von Ad. Goldschmidt im Jahrb. d. p. K. 1905, Bd. XXVI, zusammengestellt worden sind. („Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen".)

[2]) Vgl. den Hirtenstab des Johannes auf einem altchristlichen Relief des K. F.-Mus. (Haseloff im Jahrb. d. p. K. XXIV, 1903, Taf. 3), und dem teilweise abhängigen Elfenbein der Bodleiana (Abb. ebda., S. 59, Westwood-Ivories, Taf. VI).

[3]) Jordan mit Urne außer bei den aufgezählten Stücken (auch dem Londoner Kästchen) noch auf dem einen der Münchener Deckel cim. 143 (Phot. Teufel 234) und der Taufszene der Hildesheimer Säule. (Phot. Bodeker.)

[4]) „Missale des Robert v. Jumièges", Rouen, Bibliothèque Municipale y 6; s. Westw., S. 136—138, Taf. 40; H. A. Wilson, Henry Bradshaw-Soc. XI, 1896; Herbert, S. 128; Haseloff in Michel I, 2, S. 742; Edm. Bishop in „Bosworth-Psalter", S. 181.

S. 742; s. auch weiter unten). Wir gehen dazu über, die entsprechenden Szenen von Verkündigung und Geburt einander gegenüber zu stellen (Gage, Taf. 10 und 12). Bei der Verkündigung fällt zunächst auf, daß das von zwei Seiten gesehene Säulentempelchen der Miniatur mit seinem Kuppelgewölbe auf hufeisenförmigen Bogen sehr verschieden ist von dem merkwürdig überdachten Stuhle der Madonna auf dem Elfenbein; auch die Gewandung entspricht nicht dem Gegenstück; dagegen stimmen die Figuren in Anordnung und Haltung nahezu überein, was besonders ein Vergleich der beiden Engel und ihrer Draperieen deutlich erkennen läßt. Vielleicht bietet ein ähnlich geformtes Kästchen der gleichen Schnitzschule, das sich jetzt im Louvre befindet,[1]) noch interessantere Analogien; hier finden wir die gleiche Form des Tempelchens und eine Engelfigur, die auch in der Haltung der Hände und der Stellung des linken Fußes, ferner im Motiv des überhängenden Mantelendes der unsern ikonographisch entspricht. Entgegen den bisher betrachteten Darstellungen sitzt die Madonna beinahe en face und hält wie auf orientalischen und byzantinischen Beispielen in der Rechten eine Spindel. In der zweiten Säulenintervalle, die der englische Künstler durch einen zurückgeschlagenen Vorhang gefüllt hat, steht eine weibliche Figur, eine Dienerin der Jungfrau. Diese interessante Bereicherung der Komposition, die uns noch öfters begegnen wird, findet sich übereinstimmend bei der entsprechenden Szene auf dem Frankfurter Elfenbein (Hausmann 60)[2]) und dem Deckel des Pariser Evangeliar Lat. 9393 (mittlere und frühere Metzer Schule), aber auch bei den der Dagulf-Gruppe zugewiesenen Elfenbeinen in Brüssel (aus Genoels-Eldern, Laurent, Taf. 3) und Oxford (Westwood-Ivories, Taf. 6). In einem gewissen Gegensatz zu dem zuerst besprochenen Typ scheint die „Adaschule“ und die ihr verwandte plastische Gruppe den laufenden Engel zu bevorzugen [Evangeliar aus Soissons („Adahandschrift“, Taf. 34), Elfenbeine zu Manchester, Oxford und London (Dalton XXII, 24)]. In dem Reimser Kreise ist die Madonna stehend dargestellt, ich erinnere an die Bilder zu dem Canticus Habakuk des Utrecht-Psalters (Tikkanen 210) oder auf dem Elfenbeindeckel der Pariser Hand-

[1]) Westw.-Ivories, S. 230, Abb. Taf. XIX (Geburt, Darstellung).
Venturi, „Storia dell'Arte Italiana“ II, Fig. 159 } Anbetung
Kehrer, „Die heiligen 3 Könige . .“ II. S. 105, Fig. 103 } der 3 Könige.
Phot. Giraudon 2006—08.

[2]) H. Weizsäcker in Ebrard, „Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.“ 1896, S. 173.

schrift 9393 (der, obwohl aus Metz stammend, dem Reimser Stil nahe steht) und dem Münchner Elfenbein cim. 143 (Phot. Teufel 233). In noch stärkerem Maße als bei dem vorhin angeführten Schema fällt hier die große Lebendigkeit unserem Typ gegenüber auf. Auch die byzantinische Kunst kennt die drei Variationen, scheint aber auch die zuletzt angeführte mit der ihr üblichen steifen Regelmäßigkeit wiederzugeben.

Ganz eigene Wege gehen unsere Künstler bei der Darstellung der Geburt (Gage, Taf. 12): auf einer diagonal gestellten Bettstatt ohne Polster liegt die Madonna, bedient von einer zu ihren Häupten stehenden Frau, die auf der Miniatur sich mit dem Kopfkissen zu schaffen macht, rechts sitzt Josef mit aufgestütztem Kopf, in der ihm so häufig zugewiesenen Stellung, jedoch den beiden zugewandt. Im besonderen sei auf die übereinstimmenden Falten des zurückgeschobenen rechten Ärmels aufmerksam gemacht, auch auf die Art, wie bei der Madonna die Falten in die Kniekehle hineingezogen sind. Wieder fällt das Schematische, Abgeflaute im Werke des Schnitzers auf. Dem perspektivischen Umwandlungsprozeß des Mittelalters folgend gibt er übrigens das Bett von drei Seiten, vielleicht mitbestimmt durch den Mangel an Raum. Dagegen scheint seine Anordnung von Krippe und Tieren, oben zwischen Maria und Josef, die ursprünglichere zu sein. Das diagonal stehende Bett erinnert an die Geburtsdarstellungen, die sich im Utrecht-Psalter zum Canticus Habakuk und zum Canticus Zachariae (Tikkanen 210, 208) finden. Jedoch ist hier das Gestell mit dem in der byzantinischen Kunst gebräuchlicheren Polster bedeckt. In dem zuletzt genannten der beiden Bilder finden wir wieder die dienende Frau zu Häupten der Herrin, ebenso auf dem erwähnten Elfenbeindeckel der Frankfurter Bibliothek und den Münchner Platten (cim. 143), ferner bei einer Gruppe von Elfenbeinen, die der noch heute in Metz aufbewahrten „Adalberotafel" nahestehen (Hausmann, Taf. 55); indes wird hier offenbar auf die apokryphe Salome-Legende angespielt.[1]) Das bei vielen der aufgezählten Werke vorkommende Schutzdach fehlt in unserer Handschrift,[2]) andererseits werden deutlicher als irgendwo sonst zwei reich ge-

[1]) Elfenbeine in:
Berlin, K. F.-Museum (Abb. Tafelwerk XIV, 40).
Brüssel, Musée des arts décoratifs (Abb. Cat. No. 7; Laurent, Taf. 13).
Essen, Dom (Abb. Humann, „Der Essener Domschatz" 1904, Taf. 24) s. über diese Gruppe M. Creutz, „Z. f. chr. K." 1910, S. 131. — Laurent a. a. O., S. 87 ff.

[2]) S. Tikkanen, Utrecht-Psalter, S. 277.

faltete Tücher wiedergegeben, die als Decke und Unterlage verwandt sind. Das Motiv der etwas angezogenen Kniee und der fest eingewickelten Füße hat unsere Darstellung mit dem Bild im Utrecht-Psalter gemein, das ihr hierin eng verwandt ist (Tikkanen 207). Dafür, daß das Polster im X. und XI. Jahrh. häufig weggelassen wird, bieten die Miniaturen der Echternacher Schule Belege (Abb. Kehrer 109).[1])

Wichtiger noch scheint es auf die Verwandtschaft hinzuweisen, die besteht zwischen den Aposteln auf vier Seiten des Benedictionale (Gage, Taf. 6—9) und denen zweier karolingischer oder ottonischer Kästchen, von welchen der eine sich im Domschatz zu Quedlinburg befindet (Formenschatz 1907, No. 62), während die beschädigten Seiten des andern in Berlin (Tafelwerk XV, No. 33) und im Münchner National-Museum (Katalog V, No. 174—176) aufbewahrt werden. Die beiden künstlerisch nicht eben hochstehenden Stücke vertreten einen Stil, der in gewisser Hinsicht einen Übergang von den frühkarolingischen Schulen zur späten Metzer Gruppe bildet und dessen Eigentümlichkeiten auf der Grenze von ost- und westfränkischer Einflußsphäre erklärlich sind.[2]) Die Apostel stehen einzeln zwischen korinthischen Säulen bzw. Pilastern, die einen durchgehenden horizontalen Balken und darüber errichtete Bögen tragen. In die hierdurch gebildeten Lünetten sind die zwölf Tierkreisbilder hineingesetzt, also eine Anordnung, wie wir sie häufig auf den Evangelistenbildern der Adaschule finden, die aber auch dem Aufbau in zweien unserer Apostelbilder analog ist (Gage Taf. 8, 9); im einzelnen vergleiche man die Blattkapitäle mit denen auf dem Berlin-Münchner Kästchen und darunter die kleinen Kreise mit der wie ein Hypotrachelion verlaufenden Knopfreihe. Die Basen sind vom Maler schon dekorativ behandelt und ebenso wie das Kapitäl in reiches Akanthusblattwerk aufgelöst, dagegen tragen sie noch auf den vorhergehenden Seiten tektonisches Gepräge.[3]) Zu

[1]) Bettgestell und dienende Frau kehren wieder bei folgenden Geburtsdarstellungen der angels. Kunst: Rouen y 6 fol. 32^{v}, Abb. Michel I, 2, S. 740, Wilson, Taf. I; Boulogne 11 fol. 12^{r}. — Liverpool Mus. Elfenbein.

[2]) M. Creutz („Z. f. chr. K." 1908, S. 201 ff.) läßt, W. Voege folgend, die Kästen in Prüm entstanden sein.

[3]) Gerade für diese Betrachtung wie überhaupt für das Verständnis der schnellen Entwicklung im Ornament, würden die verlorenen Seiten interessanten Aufschluß gewähren. Wahrscheinlich waren auch die Märtyrer, vielleicht außerdem die Propheten (s. Warner, S. XV) und Patriarchen dargestellt (zus. 7 Seiten = 4 Bl.). Man vergleiche das Bild auf fol. 2^{v} des „Aethelstan-Psalters" (wo der zweite Streifen die Patriarchen, der dritte die Propheten wiedergibt). Westw., Taf. 32.

greifbaren Resultaten gelangen wir, wenn wir, ganz abgesehen von der Ähnlichkeit in Haltung und Bewegungen, einzelne Gewandmotive der Apostel untereinander vergleichen; man achte besonders auf die spitzwinkeligen Falten zwischen den Oberschenkeln und die zickzackförmig gebrochenen, stets reich geschwungenen Säume der emporgerafften Mäntel (etwa bei dem Apostel links neben Paulus, Gage, Taf. 8, und dem, der auf dem Münchner Stück unter dem Zeichen des Löwen steht, Cat. V, 174). Auch die flatternden Mantelenden, die Falten von Kleid und Mantel unter den Knieen, die Halssäume des langen Rockes bilden Analogien. Außerdem vergleiche man den Kontur von Christi Kopf auf dem Adventbild (Gage, Taf. 11) mit den entsprechenden Umrißlinien einiger Apostelköpfe auf den Münchner Fragmenten (unter Krebs, Bogenschütze, Wassermann). Obwohl es äußerst mißlich ist, Werke von verschiedener Qualität und so verschiedener Stellung innerhalb einer Entwicklungsreihe zu vergleichen, scheint es doch, als ob diese Apostelfiguren mit ihren bewegten, gebrochenen Linien den Vorlagen unserer Handschrift um ein gutes Teil näher ständen, als die geradlinigen, parallel gerichteten Motive der vorher besprochenen Skulpturen. Ehe jedoch auf solche, ins Gebiet der Stilkritik und Stilgeschichte mündende Fragen eingegangen werden kann, scheint es mir verlockend, wenigstens in Kürze nach dem ikonographischen Verhältnis der nicht besprochenen Szenen und des Ornaments zu den Werken des Metzer Kreises zu fragen.[1])

Fol. 9^{v}. Sonntag im Advent (Gage, Taf. 11); einzig mir bekannte Darstellung dieses Inhalts. Der Typ des Erlösers, der umgeben von einer Mandorla, den langen Kreuzstab in der Rechten, das Buch in der Linken, durch ein Meer von Wolken niedersteigt, scheint dem Himmelsfahrttyp angeglichen oder nachgebildet zu sein (vergl. Gage, Taf. 22); das Gefolge des Herrn bildet ein Chor von Engeln, die, wie stets in der Handschrift, mit der Stirnbinde geschmückt sind; sie bringen Kreuz, Schwamm und Speer, die Symbole der Passion, mit (vgl. hierfür Aethelstan-Psalter, Westwood 32 r. u.).

Fol. 15^{v}. Geburt Christi s. oben S. 12.

Fol. 17^{v}. Stephanstag (Gage, Taf. 13). In der oberen, als Himmelssphäre charakterisierten Hälfte des Bildes steht der jugendliche Christus, umgeben von der Mandorla, die von Engeln getragen

[1]) Wenn ich hier z. T. formal wiederhole, was schon Sir G. F. Warner durch seine Beschreibung der Bilder getan hat, so mögen der spezielle Gesichtspunkt und der Umstand, daß die schöne Publikation nur so wenigen zugänglich ist, mein Vorhaben entschuldigen.

wird; unten dringen von links her sechs Heiden, Steine schleudernd, auf den Heiligen ein, der, nach Art der Diakone tonsuriert, in die Knie zu sinken im Begriff ist. Auch in dem karolingischen Drogo-Sakramentar (Paris, Bibl. Nat. Lat. 9428, fol. 27) erscheint Christus dem Märtyrer, diesmal allerdings bärtig und mit dem Kreuzstab; im einzelnen lassen sich die Szenen des genannten Sakramentars nicht vergleichen, da sie sich dem Bau der Initiale anpassen müssen und so zweifellos viel von ihrer ikonographischen Eigenart verloren haben (Abb. New.-Pal. Soc. 186b). Ausführlicher äußern sich karolingische Dichter über die Visionen des sterbenden Heiligen.[1])

Fol. 19^{v}. Fest des Evangelisten Johannes (Gage, Taf. 14). Auf einem mit Decken und Kissen belegten, kunstvoll ausgestatteten Stuhl sitzt der Evangelist nach rechts, mit der linken Hand ein Buch vor sich haltend. Seine Haltung erinnert an die karolingischer Evangelisten, doch ist es mir nicht gelungen, einen vollständig übereinstimmenden Typ zu finden; sehr nahe steht der Lucas des Schatzkammer-Evangeliars zu Wien. Man achte auf die Art, wie das Gewand in lange, schön geschwungene Faltensträhnen gelegt ist und wie der Evangelist mit der rechten Hand das um den Unterschenkel herum laufende untere Mantelende heraufzieht bis in die Höhe des Buches, auf das er mit dem zweiten und dritten Finger hinzeigt, es beinahe berührend.[2]) Die Motive des Vorhangs in der linken oberen Ecke und des Symbols, das in ein Horn bläst, begegnen schon bei dem altenglischen Lindisfarne-Evangeliar (Westw., Taf. 13).[3])

Nach fol. 20 ist das Bild der „unschuldigen Kinder“ verloren; da keine der späteren angelsächsischen Handschriften den Vorgang darstellen, andererseits auch die spätere Metzer Gruppe uns im

---

[1]) Steinmann, „Tituli“ 1892, S. 123.
Duemmler, E., „*Poëtae aevi Carolini*“ I.
S. 306, V (Schlosser 569, S. 180): „*qui lapides inter vidit in arce deum*“.
S. 337, IX: „*grandine qui lapidum regna beata vidit*“.
S. 327, XVIII (Schlosser 739, S. 241):
„ . . . . *ut Christum cerneret arce poli.*“
Es ist interessant, mit unserer Darstellung die viel lebendigere Steinigungsszene im Josuarotulus und auf einem byzantinischen Elfenbeinkästchen des South Kensington-Museums zu vergleichen (Jahrb. d. p. K. XVIII, S. 12 und Taf.).

[2]) Eine Analogie hierzu bietet das Gewand des Apostels ganz links in dem mittleren Streifen des Berliner Elfenbeins (K. F.-Mus., Tafelwerk XIII, 31).

[3]) Die in ein Horn blasenden Evangelistensymbole treffen wir ferner in dem Kopenhagener Evangeliar saec. XI (Kgl. Bibliothek G. k., S. 10. 2°) und in dem Evangeliar des Brit. Mus. Add. 34890 (Abb. „Reprod.“ I, 5; Warner, „Illum. Mss.“, Taf. IX).

Stich läßt, müssen wir darauf verzichten, eine einigermaßen gültige Vorstellung von der Szene zu erhalten. Immerhin geben den Vorgang wieder ein Früh-Metzer Elfenbein (Bibl. Nat. 9393) und der der Metzer Schule nahestehende Münchner Deckel, cim. 143, das Drogo-Sakramentar (fol. 31 D-Initiale) und das mehrfach genannte karolingische Elfenbein der Bodleiana.

Fol. 22^{v}. Octav zu Christi Geburt (Gage, Taf. 15). Das Bild, das oben die auf einem quergestellten Bett liegende Madonna mit dem Kind, unten drei von vorn gesehene Männer zeigt, muß in Beziehung gebracht werden zu der an diesem Tag gefeierten und in der Benediction ausdrücklich erwähnten Circumcisio domini. Nun kennen wir allerdings keine Darstellung der Beschneidung aus so früher Zeit, andererseits würde der mittelalterliche Künstler, wenn er diesen Vorgang hätte wiedergeben wollen, sicherlich irgend ein deutlicheres Moment gewählt und sich nicht mit einer so zurückhaltenden Symbolik begnügt haben. Warner sieht deshalb mit Recht eine Art Analogie zu dem Bild der Namengebung des Täufers (fol. 92^{v}, Gage, Taf. 27), mit dem es ja in der Anordnung große Ähnlichkeit hat.[1]) Mit den drei Königen (Ansicht von Gage) haben diese Männer nichts zu tun.[2]) Auch diesmal ist das Bettgestell ohne Polster gegeben. Wieder ist die Madonna wie bei der Geburtsszene mit einem reich gefältelten Tuch bedeckt, das Knie und Schienbein deutlich erkennen läßt.

Fol. 24^{v}. Das Fest der drei Könige (Gage, Taf. 16). Die drei Könige, in einer Art Knielaufschema nebeneinander aufgestellt, bringen dem Jesuskind, das rechts auf dem Schoß seiner Mutter unter einer Bogenarchitektur sitzt, ihre Geschenke dar. Interessant ist, daß wir hier nach dem viel mehr differenzierten Typ der westkarolingischen Kunst (s. Kehrer, S. 103 ff.) das „hellenistische" Schema in seiner ursprünglichen Form, die alle drei in gleicher Bewegung zeigt, wiederfinden.[3]) Eine Analogie bildet das Spät-Metzer Elfenbein des South Kensington Museum (Maskell, S. 68), wo die drei Adorierenden ebenso wie auf dem älteren Deckel von Ms. Lat. 9393 mit Tüchern die goldgefüllten Schalen halten; in ähnlicher

[1]) Warner-Wilson, S. XXI.

[2]) Zwei von ihnen tragen kurzen Mantel, Ober- und Unterkleid, der dritte nur Mantel und langen Rock. Das eigentümliche Mißverhältnis von Scheitel und Gesichtsmitte werden wir noch öfters in der angels. Kunst finden.

[3]) Ich schließe mich der Benennung an, die Kehrer in seiner für das I. Jahrtausend grundlegenden ikonographischen Untersuchung gewählt hat. (Hugo Kehrer: Die heiligen 3 Könige in Literatur und Kunst, 1909.)

Weise benützen sie im Benedictionale die Enden ihrer Chlamys; das Geschenk des vordersten differiert indes hier mit dem der übrigen. Ein außerordentlich wichtiger Gegensatz zu allen anderen Beispielen des westkarolingischen und angelsächsischen Kreises besteht darin, daß wir nicht wie sonst Magier mit phrygischen Mützen, sondern Könige mit Kronen vor uns haben. Diese Erscheinung tritt am Ende des X. Jahrh. zu gleicher Zeit in der kontinentalen (Codex Egberti, 980) wie angelsächsischen Kunst auf, und es wäre denkbar, daß die Illustrationen zum LXXI. Psalm, 10 und 11 „Die Könige von Tharsis . . . werden Gaben bringen", oder „alle Könige werden ihn anbeten" (s. Utrechtpsalter, Tikkanen, S. 275); wo wir drei Könige mit Geschenken sehen, von Einfluß auf die Einführung der neuen Attribute gewesen ist. Da in der Literatur die Version der anbetenden Könige bis in altchristliche Zeit zurückverfolgt werden kann, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß auch im Utrechtpsalter oder sogar in dessen spätantiker Vorlage bei der betreffenden Psalmstelle an den neutestamentlichen Vorgang gedacht wurde; dem scheint die typologische Interpretation von Psalm LXXI bei Tertullian zu entsprechen (Kehrer I, S. 13).[1])

Fol. 25[r]. Taufe Christi s. oben S. 8.

Fol. 34[v]. Fest der Purifikation Mariä: Darstellung im Tempel (Gage, Taf. 18). Außer Simeon, Josef mit zwei Tauben und Maria, die das Kind über den Altar hält, ist noch auf jeder Seite eine Frau dargestellt, was ebenso wie bei der Anbetung der Könige und einer Reihe der folgenden Bilder auf Breitformat der Vorlage schließen läßt.[2]),[3]) Man achte auf die Segengebärde des Heilandes und auf die Hand Gottes, die oben in dem durch die zwei kleinen Bogen und die Arkaden gebildeten Zwickel aus den Wolken hervorkommt (vgl. Warner, S. XXIII). Sehr eigentümlich mutet die

---

[1]) Die eigentümlich reiche Architektur des Baldachins ist verwandt dem Stuhl des Evangelisten Johannes. Ausgesprochen englisch scheint die Bekleidung der Beine und Füße zu sein (eine um das Bein gerollte Binde und kurze Schuhe); vgl. im Benedictionale fol. 17[v], Taf. 13, fol. 45[v], Taf. 19, fol. 95[v], Taf. 28, im „Charter König Edgars" (Vespas. A, VIII) fol 2[v] (Abb. Reproductions I, 4, Pal. Soc. I, 46—47, Westw., Taf. 47), im Missale Rouen, y 6 fol. 33[r] (Wilson, Taf. II).

[2]) Man beachte, daß die gleiche Form der Kapitäle hier, im Palmsonntagbild (fol. 45[v], Taf. 19), bei St. Swithun (fol. 97[v], Taf. 29) und auf der Darstellung der Kirchenweihe begegnet (fol. 118[v], Taf. 32).

[3]) Das Pariser Kästchen (Abb. Westw.-Ivories XIX) bringt eine Frau neben Simeon und Maria, auf dem Elfenbein des South Kens.-Mus. findet sich außerdem noch Joseph (Maskell, S. 68).

Form der Altardecke an, namentlich wenn man sie mit dem viel glaublicher gebildeten Gegenstück auf dem Pariser Kästchen (s. S. 11, Anm. 1) und dem Londoner Elfenbein (Maskell, S. 68) vergleicht. Gerade das Pariser Elfenbein und die Darstellung des gleichen Vorwurfes im Pariser „Gregor von Nazianz“ (Omont, Taf. 32) legen die Vermutung nahe, daß unser Künstler irrtümlich das Tuch kopiert habe, mit dem der Oberpriester seine Hände bedeckt, um das Christkind aufzunehmen. Unschwer erkennt man den Knick des Stoffes über den beiden Unterarmen und die senkrechten Falten, die durch das leichte Anwinkeln der Ellenbogen entstehen. Warner glaubt in den drei verschlungenen Segmenten, die in vierfacher Wiederholung das Scheitelmedaillon der Arkade füllen, eine symbolische Wiedergabe der Trinität zu finden: das Motiv begegnet jedoch so häufig in den Bogen und Rahmen der franco-sächsischen Schule und ihrer Verwandten, daß es mir unnötig erscheint, noch in dieser Zeit eine symbolische Beziehung dahinter zu suchen (vgl. dafür z. B. Evangeliar Franz II, Bibl. Nat. 257, Bastard 188 — Sakramentar zu Stockholm, Abb. Delisle, Mémoire, Taf. 7).

Fol. 45ᵛ. Palmsonntag. Der Einzug in Jerusalem (Gage, Taf. 19). Schon in der vorhergehenden Szene hätte noch auf die auffallend ruhige Stellung der Figuren hingewiesen werden können; noch mehr trifft dies hier zu für die ihrem Herrn folgenden Apostel (auch eine Frau befindet sich unter ihnen), im Gegensatz zu den byzantinischen und einigen karolingisch-ottonischen Darstellungen (Beisp. London, S. K.-Mus., Abb. Graeven 59). Auch bei anderen Werken des X. und XI. Jahrh. macht sich hier ein Ausgleichen, in gewisser Hinsicht ein Abflauen geltend, man vergleiche die entsprechende Veränderung im Spät-Metzer Elfenbein des Brit. Mus. (Abb. Dalton, Taf. 24, No. 46), einem der Adalbero-Gruppe angehörenden Elfenbein, Berlin (K. F.-Mus., Tafelwerk 14, No. 41)[1]) und der Kölner Holztür (Abb. Renard, „Cöln“, Fig. 29). Die erstgenannte der drei Darstellungen bildet auch die nächsten Analogien für den jugendlichen, nach abendländischer Art reitenden Christus, während wir doch eigentlich, wie in der Taufe, den bärtigen Christus erwarten sollten, zumal bei einer Szene, die schon zum Passionszyklus gehört. Der flatternde Mantelzipfel kann als Überbleibsel einer weniger erstarrten Redaktion aufgefaßt werden.

Fol. 51ᵛ. Ostern. Die Frauen am Grabe (Gage, Taf. 20). Mit den karolingischen Darstellungen auf dem Florentiner Elfenbein

[1]) S. S. 12 Anm. 1.

(Jahrb. d. p. K. 1905, Abb. S. 50), im Utrecht-Psalter (Psalm XV, Tikkanen, Fig. 212 und Symb. Apost., Springer, Taf. 10) und im Drogo-Sakramentar (Abb. Michel I, 1, S. 365) hat unser Typ die Mischung vom Matthäus- und Markustext gemeinsam: ein Szepter haltend, sitzt der Engel auf dem abgewälzten Stein vor dem Grabe, den drei von rechts nahenden Frauen zugewandt; auf der anderen Seite des Grabes liegen wie im Sakramentar die schlafenden (4) Soldaten. Von seinen altchristlichen Vorläufern dagegen unterscheidet sich unser Bild vor allem darin, daß der Grabbau nicht rund, sondern länglich mit zwei Türmen, und die drei Frauen ruhig stehend und einander gleich wiedergegeben sind, letzteres entsprechend der Tendenz zum Steifen und Hieratischen, die uns schon öfters begegnet ist. Beide Symptome sind den Auferstehungsbildern der Spät-Metzer Schule eigen, man vergleiche die unter sich so ähnlichen Szenen auf den Deckeln der Pariser National-Bibliothek, Ms. Lat. 9453, und der Kirche zu Gannat (Cahier, Mélanges, Taf. 7). Im einzelnen differieren die Elfenbeine allerdings so sehr mit der Miniatur, daß keine Folgerungen aus der Übereinstimmung gezogen werden dürfen. Nur auf die Ähnlichkeit in der Form der gewölbten Ziegel und der rechteckigen Quadersteine mag hier noch hingewiesen werden (während in der „Dagulf-Gruppe“ die Ziegel flach sind und über Eck stehen). Deutlicher als bei den Elfenbeinen ist auf unserm Bild das im Grabe zurückgelassene Schweißtuch gegeben.[1])

Fol. 56ᵛ. Der ungläubige Thomas (Gage, Taf. 21). Abgesehen von einer gewissen, aber wegen der verschiedenen Raumverhältnisse schwer kontrollierbaren Ähnlichkeit mit der entsprechenden Szene im Drogo-Sakramentar (New Pal. Soc. 186 g) zeigt unser Bild wenigstens in der Figur des Thomas große Übereinstimmung mit Wiedergaben des gleichen Themas auf zwei Elfenbeinen der „Dagulfgruppe“, den Platten zu Manchester und Narbonne (Jahrb. d. p. K. 1905, Abb. S. 60). Christus ist indes bei beiden völlig bekleidet, auch fehlt die Mandorla, die ihn in unserm Bild ebenso wie in der Taufe und der jetzt folgenden Szene umgibt.

Fol. 64ᵛ. Fest der Himmelfahrt (Gage, Taf. 22; Westw., Taf. 45; Burlington Exhib., Taf. 17). In der karolingischen Kunst wurde das Motiv des zum Himmel auffahrenden Christus

[1]) Paul Weber, „Kirchliches Schauspiel und Christliche Kunst“ hat auf Beziehungen zum englischen Spiel hingewiesen (ausgehend von den Elfenbeinen), auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

entweder naturalistisch gegeben, indem man ihn ebenso wie auf einigen altchristlichen Beispielen einen steilen Abhang hinaneilen ließ,[1]) oder er wurde dargestellt, wie er eben in den Lüften entschwebt, entweder auf die Zurückbleibenden herabblickend[2]) oder aber den Blick nach oben richtend der Hand entgegen, die ihm aus den Wolken entgegengestreckt wird;[3]) hierbei war reichliche Möglichkeit zum Variieren der Stellung gegeben. Daneben treten im X. Jahrh. ganz fest begrenzte, immer wiederkehrende Typen auf, so die aus der byzantinischen Kunst genommenen Schemata des in der Mandorla thronenden[4]) oder stehenden Christus oder die in unserer Handschrift vorkommende Version, die den Herrn in der Mandorla durch die Lüfte eilend darstellt: ähnlich wie im Drogo-Sakramentar ist er von der Seite gesehen, wie dort hält er in der Linken den langen Kreuzstab, es fehlt jedoch der Boden unter seinen Füßen. Unser Typ scheint wie der des in der Mandorla nach oben schwebenden, von vorn gesehenen Christus[5]) aus karolingischen Vorlagen im X. Jahrh. umgebildet zu sein; ihm gehören vor allem an die Himmelfahrtsbilder auf den schon erwähnten Elfenbeinen zu Manchester und Narbonne und der den Apostelkästen nahestehende Deckel zu Minden (Abb. Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Minden, Taf. 41 b).[6]) Letzterer fällt indes dadurch aus der Reihe heraus, daß die dem Vorgang zuschauenden Apostel in heftiger Erregung gezeigt werden, während bei den drei übrigen die Bewegung sich auf die gleichmäßige, Biegung des Körpers in den Hüften und eine ebenso gleichmäßige durch die Arme zum

---

[1]) Drogo-Sakramentar, Abb. New-Pal. Soc. 185 b. — Bastard V, 137. — „Reidersche Tafel", München, Nat.-Mus. Katalog V, Taf. VI, 157.

[2]) Weimarer Elfenbein: Abb. Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902, S. 91.

[3]) Utrecht-Psalter: Canticus Habakuk, Tikkanen. Abb. 210; *Symbolum Apostolorum*, Springer, Taf. X, Bibel von St. Paolo (Phot. Moscioni 3114, R. de Fleury, „La Sainte Vierge" I, Taf. 3).

[4]) Dieser Typ begegnet im Aethelstan-Psalter (s. S. 6).

[5]) Beispiele: Deckel des Gandersheimer Evangeliars (Abb. Jahrb. d. p. K. XXIII, 1902, S. 99, Bau und Kunstdenkmäler Braunschweigs V, Taf. 10). — Elfenbein des South.-Kens.-Mus., Phot. 16182. — Prümer, Antiphonar, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 9448, Abb.: Z. f. chr. K. 1906, XIX, S. 15.

Arsénalbibliothek 33, Abb.: Rohault de Fleury, „La Sainte Vierge", Taf. C.

[6]) Ferner schließen sich an die Darstellungen auf dem Buchdeckel des Evangeliars Kaiser Ottos im Domschatz zu Aachen (Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 1904, Taf. II) und auf einem Fragment im Domschatz zu Essen (Humann, Georg, „Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen" 1904, Taf. 20); bei letzterem treffen wir die Strahlenmandorla wieder. Im XI. Jahrh. ist das Schema sehr beliebt in Deutschland.

Ausdruck gebrachte Gebärde des Staunens beschränkt. Auch diese steifere Auffassung kennen wir aus der byzantinischen Kunst, die in diesem Fall die Madonna in Orantenstellung en face in die Mitte der Komposition stellt. Hierin scheint unser Künstler noch zu schwanken, nähert sich aber dieser zuletzt besprochenen Version. Auf die Unterschiede in dem Fliegen der Engel und in dem Verhältnis der Hände Gott Vaters und Christi brauche ich wohl nicht einzugehen, es soll nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Hand Gott Vaters in der Miniatur und in den nächstverwandten Darstellungen von einem mandorlaartigen Kreissegment[1]) umgeben wird.

Fol. 67^{v}. Pfingsten (Gage, Taf. 23). Die Apostel sitzen hier auf einem Kreisbogen, ein Motiv, das in der byzantinischen Kunst allgemein üblich ist und dessen früheste Beispiele von Heisenberg im Anschluß an seine Rekonstruktion der Mosaiken der Apostelkirche zu Byzanz besprochen werden.[2]) Wie in den Apostelbildern am Beginn unseres Zyklus, im „Thomaswunder" und der „Himmelfahrt", wird Petrus unbärtig gegeben.[3]) Über den Aposteln schwebt die Taube, umgeben von einer Mandorla und begleitet von zwei Engeln; aus ihrem Schnabel flutet flammenartig Feuer herab auf die Jünger.

---

[1]) Schon in dem etwa 30 Jahre späteren Missale zu Rouen begegnet ein neuer Typ, der Christus darstellt, wie er eben in Wolken entschwindet, so daß nur die untere Hälfte des Körpers sichtbar ist (fol. 81^{v}, Wilson, Taf. IX). Dieses Schema wird auch ferner in der englischen Kunst angewandt.

Beispiele: saec. XI. British Museum, Psalter Tib. C, VI, fol. 14^{r}.
„ „ British Museum, Antiphonar Caligula A XIV, fol. 18^{r}.
„ XII. Hildesheim, Albani-Psalter, fol. 27^{v}.
„ „ Cambridge, Pembroke College, No. 120 *Novum Testamentum* (Abb. James Cat., nach S. 123).
„ „ Glasgow, „Huntarian-Psalter" U. 3. 2. Abb. New-Pal. Soc. 190a.
„ „ British Museum. Nero C. IV, Winchester-Psalterium, fol. 27^{r}.

Vgl. auch den „Tod Enochs" im Caedmon der Bodleiana Jun. 11, fol. 61, Archäologia XXIV, Taf. 85, vielleicht das älteste Beispiel für unseren Typ.

[2]) A. Heisenberg, „Grabeskirche und Apostelkirche" 1909, S. 160ff., S. 210 u. Tafeln; auch Omont, Taf. XLV (Gregor v. Nazianz Ms. grec 510).

[3]) Da mit der Figur, die Petrus symmetrisch gegenübersitzt, wahrscheinlich Paulus gemeint ist, so haben wir hier ein Beispiel für den seltenen Fall, daß auch dieser Apostel ohne Bart dargestellt wird. Ähnliches findet sich noch im Missale zu Rouen, fol. 81^{v} und 84^{v} (Wilson, Taf. IX und X); für den un-

Fol. 70ᵛ. Der thronende Christus (Gage, Taf. 24).[1]) Umgeben von einer Mandorla thront Christus auf dem Regenbogen, die Rechte erhebt er segnend, mit der Linken stützt er ein schmalgeformtes Buch auf den Oberschenkel auf; auch er vermeidet es, das Buch mit der bloßen Hand zu berühren und bedeckt die fassenden Finger mit dem Manteltuch.[2]) Was die Stellung Christi betrifft, fällt die Symmetrie der Kniee und der darüber geworfenen Teile des Obergewandes auf; diese in der spätantiken und mittelalterlichen Kunst ganz ungebräuchliche Art der Drapierung ist nur noch von einem Berliner, der Dagulf-Gruppe angehörenden Elfenbein her bekannt (K. F.-M., Tafelwerk No. 39 A). Viel interessanter ist eine andere Eigenart der Kleidung; die breite perlengeschmückte Stirnbinde, die Christus trägt. Eine Parallele bietet der Gekreuzigte im Regensburger Uta-Codex (Swarzensky, Taf. XIII, No. 30),[3]) der in seiner langen Gewandung ganz orientalisch anmutet. Sollte nicht beide Male die gleiche Auffassung vorliegen, die uns entgegentritt in einer Reihe von syrischen Liedern, die Baumstark mit östlichen Kreuzigungsdarstellungen in Beziehung gebracht hat und in welchen Christus als König besungen wird.[4])

Fol. 90ᵛ. Fest der Heiligen Aetheldrytha (Gage, Taf. 25). Die Heilige hält in der Linken einen Lilienzweig, der sich in zwei

---

bärtigen Petrus dagegen liegen zahlreiche Analogien aus dem Bereiche der angels. Kunst vor.

Beispiele: Brit. Mus. Galba A. XVIII, Aethelstan-Psalter fol. 2ᵛ.
„ „ Vespas A, VIII fol. 2ᵛ (Abb. Reprod. I, 4).
„ „ Harley 76 (aus Bury) fol. 7ᵛ.
„ „ Stowe 944 fol. 6ʳ (Abb. Reprod. II, 6).
„ „ Tib. C, VI, fol. 15ʳ, 15ᵛ u. Titus DXXVI, fol. 19ᵛ.
Rouen y 7, fol. 29ᵛ.
Besançon Evangeliar 14, fol. 11ᵛ.
Brüssel, Herzog v. Arenberg Evangeliar 5. Seite der Canones.
Cambridge Pembroke Coll. 301, fol. 4ʳ.

Man braucht deshalb nicht an Zusammenhang mit altchristlichen Darstellungen (Sarkophage) zu denken, besonders wenn man sieht, wie innerhalb des Benedictionale die Zahl der bartlosen Jünger zunimmt.

[1]) Möglicherweise fehlt hier ein Blatt, das auf der Versoseite eine Miniatur zum Trinität-Sonntag enthalten hat, s. Warner, S. XXVII.

[2]) Derartige schmale, längliche Bücher sind uns erhalten. Beispiele: Paris, Bibl. Nationale Lat. 8824 „Psautier Tripartite" (18 × 52,5 cm) saec. XI. London, British Mus. Harl. 5431 (8 × 23 cm). Vgl. die länglichen Elfenbeindeckel aus karolingischer Zeit.

[3]) G. Swarzensky, „Die Regensburger Buchmalerei" 1901, S. 93.

[4]) A. Baumstark, „Der Crucifixus mit dem Königlichen Diadem . . ." Römische Quartalschrift XXIV, 1910, S. 30 ff. (besonders S. 45 ff.).

blütentragende Stengel teilt.[1]) Mit dem an den Körper angelegten rechten Unterarm und der Hand stützt sie ihr Buch. Sie ist von vorn gesehen, den Kopf wendet sie leicht nach rechts. Jedes irgendwelche Örtlichkeit andeutende Beiwerk fehlt, wodurch die Darstellung den Charakter eines reinen Repräsentationsbildes erhält. Da Aetheldrytha die Gründerin und Schutzheilige Elys ist, so wurde ihr Kult wahrscheinlich nach der Reorganisation dieses Klosters durch Bischof Aethelwold 970 in Winchester eingeführt.

Gegenstück: Fol. 91r. *„Ops unus et aeternus deus"* (Gage, Taf. 26). Der bärtige Christus bis über die Hüften sichtbar, hält in der Linken sein Buch, die Rechte streckt er zum Segen aus; das Ganze ist eingefaßt von einem Medaillon, dessen Konturlinien sich oben und unten nähern[2]) (es zeigt sich hier dieselbe Tendenz, die auf der ersten Seite die hufeisenförmigen Bögen am Ansatz schmaler bildet als am Scheitel).

Fol. 92v. Johannes Geburt und Namengebung (Gage, Taf. 27). Bei der Darstellung der liegenden Elisabeth, der die obere Hälfte der Bildfläche eingeräumt ist, hat der Künstler, bzw. seine Vorlage, das früher bevorzugte vierfüßige Gestell weggelassen und statt dessen dem vielfach gefalteten Bettuch das sonst übliche byzantinische Polster untergelegt, das, obwohl es nicht sichtbar ist, den Kontur der Decke bestimmt. Die nächste Parallele hierzu bietet die Geburt Christi auf dem Elfenbein, München, cim. 143, doch fehlt im Benedictionale diesmal die dienende Frau, auf die in der Johannes-Geburt des Utrechtpsalters (Tikkanen, Abb. 207) nicht verzichtet worden ist.

Die darunter dargestellte Namengebung mit dem schreibenden Zacharias und vier zuschauenden Juden (zwei Männer, zwei Frauen)

---

[1]) Warner macht mit Recht darauf aufmerksam, daß dieser Zweig vollständig denen auf dem Palmsonntagbild (fol. 45v, Taf. 19) gleicht, also wahrscheinlich auch eine Palme darstellen soll. Da Aetheldrytha nicht als Märtyrerin angesehen wurde, so folgt, daß die Palme nicht immer das Symbol des Martyriums bedeutet. Dieses Resultat ist wieder nützlich für die Deutung der Frauenfiguren in den Handschriften:

British Mus. Vespas. A, VIII (Reprod. I, 4).
„ „ Evangeliar Harley 76, fol. 9r aus Bury.
Cambridge Pembroke Coll. 301 (Evangeliar), fol. 2v.
„ Trinity Coll. B. 10, 4 (Evangeliar), fol. 12v.

Es wäre denkbar, daß in allen 4 Fällen Aetheldrytha gemeint ist, da die Handschriften dem weiteren Winchesterkreis (z. T. Ely ?) ihrem Schmuck nach angehören.

[2]) Gegensatz zu der Segengebärde mit einwärts gebogenem Unterarm, wie sie auf zahlreichen byzantinischen Denkmälern vorkommt.

ist in karolingischer und ottonischer Zeit selten; nur das Drogo-Sakramentar bietet ein analoges Bild, ohne daß eine Beziehung festzustellen wäre (Bastard 136).

Fol. 95ᵛ. Peter und Paul (Gage, Taf. 28). Dekorative über eine Fläche verteilte Darstellungen der beiden Martyrien sind mir sonst nicht bekannt, die entsprechende Szene im Drogo-Sakramentar (Bastard 135) unterscheidet sich prinzipiell durch den impressionistischen Charakter der Erzählung. Wertvoller scheint es, den umgekehrt ans Kreuz geschlagenen Christus mit den Kruzifixdarstellungen der Metzer Gruppe zu vergleichen. Während bei den letzteren die Arme schon etwas gebeugt und die Augen geschlossen sind, vertritt unser Bild den wahrscheinlich vorangehenden Typ des stehenden, lebenden Christus, wie er in Werken des IX. Jahrh. begegnet.[1]) Der Kruzifix des Missale zu Rouen (Wilson, Taf. 6) entspricht vollständig den Beispielen der Metzer Schule, dagegen ist in späteren englischen Darstellungen ein noch ausgesprocheneres Hängen zu bemerken (z. B. Holkham-Hall 16, fol. 1ᵛ und Arundel-Psalter 60, fol. 52ᵛ). Entsprechend rückt der Knoten des Lendenschurzes allmählich von der Mitte nach der linken Hüfte. Die Stellung des Apostel Paulus erinnert an das Niederfallen der Heiligen auf byzantinischen Martyrienbildern;[2]) doch steht dort der Henker hinter seinem Opfer, so daß er nur zum Teil sichtbar ist.

Fol. 97ᵛ. Der Heilige Swithun (Gage, Taf. 29). Wie das Bild der Aetheldrytha und möglicherweise das soeben besprochene Blatt ist auch die Darstellung des Bischof Swithun in Winchester geschaffen, doch hat man diesmal die Figur des stehenden Heiligen mit einer dekorativ behandelten, einfachen Bogenarchitektur umgeben. Der Mittelpfeiler ist durch die menschliche Gestalt verdeckt, nur die Basis ist sichtbar, ganz analog den Bildern am Beginn der Handschrift.

Fol. 99ᵛ. St. Benedict, der Abt (Gage, Taf. 30). Da in der zugehörigen Benediction (zum 11. Juli) die Übertragung der Gebeine Benedicts nach Fleury gefeiert wird, unsere Handschrift aber, wie wir sehen werden, schwerlich künstlerische Anregungen von

---

[1]) Vgl. die karolingischen Kreuzigungsdarstellungen: saec. IX. „Evangeliar Franz II.", Bibl. Nat. Lat. 257 (Bastard 183, Michel I, 1, S. 368). „Metzer Sakramentar", Bibl. Nat. Lat. 1141 (Bastard 197). Elfenbein, Berlin K. F.-Mus. (Abb. Tafelwerk XII, No. 39, Jahrb. d. p. K. XXVI, 1905, S. 56).

[2]) S. „*Menologium Basilii*" (*Codices e Vaticanis phototypice expressi VIII*). „Gregor v. Nazianz". Paris, Bibl. Nat.-Ms. gr. 510, Omont, Taf. XXII.

Fleury empfangen haben kann, wird auch für die Erfindung dieses vorzüglich komponierten und durch die Ansicht von zwei Städten bereicherten Heiligenbildes unser Künstler verantwortlich gemacht werden müssen. Es scheint allerdings, als ob die untere Hälfte der Figur mit den mantelartigen Horizontalfalten über den Hüften nicht zu der den Oberkörper bedeckenden Mönchskutte passe.[1])

Fol. 102^{v}. Der Tod Mariä (Gage, Taf. 31). Das Bild, das die Jungfrau zeigt, wie sie sich noch an die drei klagenden Begleiterinnen wendet, während unten die Apostel (9) sich besprechen, weicht völlig ab von den üblichen, byzantinisch beeinflußten Transitusdarstellungen und steht meines Wissens in der Kunst allein da, abgesehen von der abhängigen Wiedergabe im Benedictionale Rouen (s. unten). Der Liebenswürdigkeit von Prof. von Dobschütz verdanke ich den Hinweis auf die vollständig entsprechende Stelle in zwei Texten, die Tischendorf in den „Apokalypses Apokryphae" (1866) veröffentlicht hat.[2]) Sogar die Namen der drei Dienerinnen, die Maria ihr Leben hindurch begleitet haben sollen, werden genannt. So wird es bis zu einem gewissen Grad erklärlich, daß auch bei so vielen anderen Darstellungen unseres Kreises eine Frau der Maria folgt, bezw. ihr hilfreiche Dienste leistet.

Für das Fehlen der verlorenen Miniatur zum Fest des Heiligen Michael bietet einen gewissen Ersatz das entsprechende Bild im Psalter Brit. Mus. Tib. C VI (fol. 16^{r}) (Herbert, Taf. 14), der, wie ich zeigen werde, ebenfalls in Winchester geschrieben wurde, wenn auch ungefähr 70 Jahre später.

Fol. 118^{v}. Weihe der Kirche (Gage, Taf. 32). Warner erinnert an die Verse, die der Mönch Wulstan, einer der Biographen des Heiligen Aethelwold dem hier angedeuteten Bauwerk und besonders dem hoch auf einem Turm schwebenden Hahn widmet.[3]) Mit Warner möchte ich davon absehen, in den beiden Städtebildern im Hintergrund einen bestimmten Hinweis auf die Abtei in Winchester zu sehen, wenn auch der Künstler den einen Turm mit einem solchen Hahn verziert hat, in Analogie zu dem Schmuck des Gebäudes im Vordergrund (vgl. dagegen Athenaeum 4351, 1911,

---

[1]) Vgl. die im Stil so verschiedenen Darstellungen Benedikts in den Handschriften Arundel 155, fol. 133^{r} (Abb. Warner, „Illum. Mss.", Taf. X) (Canterbury) und Tib. A, III, fol. 117^{v} (Westw. S. 129), die beide der Mitte des XI. Jahrh. angehören.

[2]) „Transitus" A, S. 115. „Transitus" B, S. 130. Die Namen der Frauen bei A. Sepphora, Abigea und Zaël.

[3]) Migne, Patrol. C XXXVII, S. 111.

S. 311, 312). Die Altardecke paßt sich diesmal wesentlich besser der bedeckten Form an als bei der „Darstellung im Tempel“ (Gage, Taf. 18), fol. 34^{v}. Szenen, in denen wie hier liturgische Handlungen vollzogen werden, begegnen ähnlich im Drogo-Sakramentar, sowohl in der Handschrift wie auf dem Deckel, ohne daß eine Abhängigkeit zu konstatieren wäre. — Ein Hahn als Schmuck eines Turmes begegnet auch in der Kopie des Utrecht-Psalters, Brit. Mus. Harl. 603, fol. 3^{v}, unabhängig von der karolingischen Vorlage.

Wie wir gesehen haben, liegen bei einer Reihe der besprochenen Szenen auffallende ikonographische Beziehungen zur „späten Metzer Schule“ vor, und unsere nächste Aufgabe wird deshalb darin bestehen, auch das Ornament unserer Handschrift zum Vergleich heranzuziehen. Wir gehen diesmal aus von der kontinentalen Gruppe, deren Schmuck so gut wie keine Abwandlung zeigt und sich daher leicht in ein Schema bringen läßt. Als Material dient stets ein längliches, am Rand gezacktes Akanthusblatt, dessen Spitze ab und zu umgebogen wird, namentlich wenn die freie Entfaltung infolge des Raumes unmöglich ist. Am häufigsten wird es dazu verwandt, einen Bildrahmen in der Weise zu füllen, daß aus drei solchen Blättchen zusammengesetzte, in der Größe alternierende Palmetten dicht nebeneinander gesetzt, bezw. ineinander geschoben werden. Die größeren Palmetten umschließen mit den äußeren Gliedern wie mit einem Halbkreis das kleinere Zwischenstück, das mit seinen Blattspitzen häufig die umgebenden Blättchen etwas überschneidet. Daß mehr als drei Blätter zu einer Gruppe vereint werden, begegnet meines Wissens nur auf der Berliner Tafel (Tafelwerk XIII, 31), die sich überhaupt durch größere Freiheit und einen gewissen Reichtum in der Anordnung von den Verwandten unterscheidet. Häufig kommt es vor, daß ein oder drei kleine Blattspitzen den Ansatz der Mittelglieder verdecken (viel anspruchsvoller tritt dies „Bodengewächs“ auf in der Reimser Tafel der Münchner Bibl. cim. 57, Phot. Teufel 5423). Gelegenheit zu freier Entfaltung der Blätter wird geboten, wenn diese aus Ranken hervorsprießen und dazu dienen, eine größere Fläche zu füllen. Eine Reihe scheint hier von den festgefaßten Bildungen des Gandersheimer Deckels (Abb. Jahrb. d. p. K. 1902, S. 99) über den Simson-Kamm im Louvre[1]) und die Platte bei Dyson Perrins zu dem Kölner Heribert-Kamm zu führen (Abb. Z. f. chr. K. XX, 1907, S. 37), namentlich die Rückseite des zuletzt genannten Elfenbeins ist fast ganz bedeckt von

[1]) Abb. Molinier, Catalogue des ivoires (1896) No. 17.

dem reich wuchernden, verhältnismäßig breitblättrigen Akanthus; wie Strahlen wachsen die einzelnen Blätter hervor aus dem Stengel, der seiner Substanz nach sich kaum mehr von jenen unterscheidet, auch die manschettenartigen Ansatzknoten werden weich und breit oder sie fehlen ganz. Daneben soll noch ein etwas für sich stehender, aber mit der genannten Gruppe verwandter Kamm genannt werden, der aus den Ardennen stammt und im Brüssler Musée des Arts décoratifs aufbewahrt wird (Cat. des Ivoires No. 5, Laurent, S. 76 ff.). Er bietet insofern die nächste Analogie zu dem Rosettenblattwerk unserer Handschrift, als hier überhaupt kein stofflicher Unterschied zwischen Stil und Blättern besteht; außerdem ist die seitliche Zähnung im Verhältnis zu den Metzer Stücken eingeschränkt und der Schnitt an der Blattspitze abgerundet worden; auch die Art, wie die Blattenden umgeschlagen oder eingerollt sind, ist bisher nicht begegnet und steht gerade dem Stil unserer Rosetten und Kapitäle nahe. Schließlich ist noch eine mit Ranken und Vögeln verzierte Schale des Brit. Mus. zu erwähnen, weil die hier auftretenden Blattrosetten möglicherweise verwandtschaftliche Beziehungen zu den unseren haben; namentlich trifft dies zu für das Mittelstück, das nach Art der orientalischen Blüten aus einem Kreis und acht daraus hervorwachsenden abstrakt gehaltenen Blättchen besteht (Abb. Archaeologia LXI, Taf. 47 (Dalton).[1]) Suchen wir weiter nach Vorstufen für die reichen Eckverzierungen des Benedictionale, so kommen noch in Betracht die sternförmigen, allerdings kleinen und nüchternen Rosetten, die den Rand des Berlin-Münchner Apostelkastens schmücken. Eine Einlage, die wahrscheinlich aus farbigem Glas oder Edelmetall bestanden hat, ist ausgebrochen. Andererseits hat auch die Hypothese Warners viel für sich, wonach vielleicht die Eckverzierung auf Metalleinbänden die Anregung zu unseren Rosetten gegeben hätte: es ist zu denken an einen Buchdeckel in der Art von Paris, Bibl. Nat. Ms., Lat. 817 (Exposition No. 274).

Mit mehr Erfolg lassen sich die Bordüren der Metzer Elfenbeine mit denen des Benedictionale vergleichen; man nehme dazu etwa das Rahmenblattwerk auf fol. 19^{v}, Taf. 14 oder fol. 25^{r}, Taf. 17, um die Herkunft von einer gemeinsamen Vorlage zu erkennen. Bei diesem Auswählen wird man jedoch gewahr, auf wie

[1]) Das Motiv des Weinlaubs und der Vögel, das ebenso wie hier auf den erwähnten Kämmen zu Paris und Brüssel und auf dem Gandersheimer Deckel begegnet, scheint in der Schule beliebt gewesen zu sein, vgl. auch den Kamm im Domschatz zu Nancy (Abb. Darcel, Exposition du Trocadéro, 1888).

verschiedenem entwicklungsgeschichtlichen Stadium jene Gruppe und unsere Handschrift gerade in bezug auf das Ornament stehen; dort stereotyp festgelegte Formen, hier von Anfang an Wachstum und Veränderung. Wie sich dieser Werdeprozeß weiter vollzieht, das zu zeigen, von Seite zu Seite, von Handschrift zu Handschrift, ist eine wesentliche Aufgabe der vorliegenden Studie; bleiben wir zunächst beim Ornament des Benedictionale, dessen künstlerische Eigenart und Entwicklung charakterisiert werden muß, ehe wir zu den nächstfolgenden Handschriften übergehen.

Was die ornamentale Einfassung der Bilder betrifft, so lösen sich in beliebiger Reihenfolge Arkaden und viereckige Rahmen ab.[1]) Dabei bieten jeweils die Abschlüsse und Gelenke, d. h. bei jenen die Basen und Kapitäle, bei letzteren die Ecken, Gelegenheit zu besonders reicher Entfaltung üppigen Akanthusblattwerks, auch die Mitte der Rahmenstreifen und die Scheitel der Bogen werden bald mit Rosetten verziert. Zunächst ist der Künstler freilich zurückhaltend: auf den ersten drei Bildern sind die Basen noch streng tektonisch ohne Blattschmuck gebildet, drei Wülste wechseln mit zwei Hohlkehlen; dem entsprechen die Kapitäle des zweiten Bildes; beim folgenden dritten begleitet ein einfacher Blattfries, auf den wir noch zu sprechen kommen werden, die Hohlkehle. Ganz verschieden dagegen ist das erste Kapitälpaar: eine fünfteilige Palmette mit oben umgeschlagenen Blättern füllt hier den Raum zwischen der oberen und unteren Platte aus; an das mittlere Blatt schließen sich wie bei den korinthischen Kapitälen zu beiden Seiten zwei Einrollungen an. Man vergleiche nun dieses verhältnismäßig einfache Gebilde mit den Kapitälen und Basen der folgenden vier Apostelbilder (Gage, Taf. 6—9). Anscheinend ein Dutzend verschieden hoher, aber durchweg dünngeschnittener Blätter werden zu den mannigfaltigsten Palmetten vereint und schließen sich zu einem die Fläche völlig bedeckenden, an Richtungen reichen symmetrischen Muster zusammen, bei dem nur die Mittelvertikale und einige andere senkrecht gestellte Blätter an die ursprüngliche Bedeutung erinnern. Obwohl wir, streng genommen, der umgebogenen Blattenden wegen, von reliefartigem Schmuck sprechen müßten, so zeigt doch die Weiterentwicklung in unserer und den verwandten Handschriften, daß mit der Umwandlung vom Tektonischen zum

[1]) Einen Kleeblattbogen zeigt fol. 21 r, die Zierseite, neben der die verlorene Miniatur zum Fest der unschuldigen Kinder ursprünglich gestanden hat. (Nicht bei Gage.)

rein Dekorativen das Bewußtsein für das Dreidimensionale verloren gegangen ist. Es sei besonders darauf aufmerksam gemacht, wie beim zweiten Apostelbilderpaar Kapitäl und Basen höher gestaltet werden, um dem wuchernden und sich verschlingenden vegetabilen Füllwerk mehr Raum zu geben. Beinahe völlig verschwindet die Betonung der Vertikalrichtung auf den zwei folgenden Bildern mit Arkadeneinfassung (Taf. 13 und 18), die Akanthusblätter werden länger, elastischer und durchflechten sich enger. Einige von ihnen stoßen einen feinen, sich einrollenden Staubfaden ab (Gage, Taf. 18), zugleich treten auch ungezähnte Blätter auf, die auf dem zweiten Bild sich spalten in einen kürzeren, annähernd sichelförmigen und einen schmalen, länglichen Teil. Nach wie vor findet sich daneben niederes Gewächs, das den Ansatz der großen Blätter verdeckt.

Dieses verschwindet bei den folgenden Beispielen (Gage, Taf. 21, 23, 27); dagegen finden wir hier als Folge einer Entwicklung, die sich im Rosettenblattwerk vollzogen hat, wieder vertikal gestellte Mittelpalmetten, die großenteils von vollständig flach gelegten, fünffach gezackten Blättern gebildet werden. Die beiden letzten Arkaden (Gage, Taf. 29 und 30) bringen abermals eine interessante Neuerung: über dem unteren wagrechten Stab (von Platte darf man nicht mehr reden) wird ein Kreisbogen errichtet, den sich umbiegende Blattspitzen umklammern (Gage, Taf. 31); das vorhergehende Beispiel (Taf. 29) zeigt bei den Basen stattdessen einen wagrechten Stab, der die Mittelparallele zwischen den beiden einfassenden Leisten bildet, und nur durch die herumgreifenden Blattenden gehalten wird (vgl. dazu die Rosetten in der Mitte der Langseiten, Taf. 30).

Ganz entsprechend verläuft die Entwicklung der Eckrosetten, nur daß wir diese unvermittelt auf einem schon recht ausgebildeten Stadium antreffen, für das auch in benachbarten Kunstsphären genügende Vorstufen nicht gefunden werden konnten. Die ersten Beispiele auf fol. 9^{v} und 15^{v} (Taf. 11, 12) zeigen in der Mitte eine von oben gesehene Blume, bei der gespaltene Kelch- und glattgerandete Blütenblätter miteinander wechseln, so daß beide gleichmäßig zur Geltung kommen. Unter dieser sternförmigen Rosette sprießen acht schmale, lange Blätterpaare hervor, die sich sofort trennen und so mit 16 weich geschwungenen Armen einen Rahmen, der das erste Mal kreisrunde, dann viereckige Gestalt hat, überschneiden bzw. durchdringen. Während die kürzeren von ihnen sich mit umgebogenen Enden an ihn klammern, schießt die andere Hälfte weiter, um ebenfalls nach einer graziösen Biegung und

symmetrischer Annäherung an den Nachbar das Ende umzuschlagen; auf dem zweiten Bilde haben sich die acht längsten zuvor paarweise durchschlungen. Die nächsten Beispiele (fol. 19^{v}, 22^{v}, Taf. 14, 15) unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, daß an Stelle des Sternes eine achtblättrige, orientalische Blüte die Mitte einnimmt (vgl. die Silberschale des Brit. Mus.). Neben den Akanthus treten auch hier Blütenblätter, und beide lösen lange, sich einrollende Schößlinge ab, wie bei den Kapitälen auf fol. 34^{v} (Taf. 18). Die stoffliche Differenzierung der Blätter charakterisiert auch die nächsten zwei Seiten (fol. 24^{v}, 25^{r}, Taf. 16, 17), auf denen die sehr kleine Mittelblüte von einem breiten Reif umschlossen und somit ein zweites Rahmenstück eingeführt wird, das zu dem bisherigen konzentrisch verläuft. Diese Verdoppelung wird beibehalten: bald schließt der Kreis, bald das Viereck die Mittelrosette ein, während das äußere Glied jeweils den ausstrahlenden Blättern als Gerüste dient. Auf den folgenden Seiten mit viereckigem Rahmen (fol. 45^{v}, 51^{v}, 64^{v}, Gage, Taf. 19, 20, 22) vollzieht sich dann die schon angedeutete Metamorphose, die das vielverschlungene elastische Blattwerk zu einem straffen, schwer biegsamen Akanthus umformt, dessen Blätter zu schmalgestielten Palmetten vereint, strahlenartig aus der Mittelblüte hervorwachsen und ganz in der Fläche ausgebreitet sind. Blütenblätter sind spärlich, Staubfäden fehlen ganz. Der Umbildungsprozeß zu diesen monumentalen Sternen ist vollzogen in der Scheitelrosette (fol. 56^{v}, Taf. 21) und bei dem Eckschmuck des Himmelfahrtsbildes (fol. 64^{v}, Taf. 22). Mit Ausnahme der Rosetten auf fol. 90^{v} und 91^{r} (Taf. 24, 25), die einen mehr gelockerten, spielerischen Charakter tragen, bleibt der Rest der Reihe dem zuletzt geschilderten Typus treu; neu ist dagegen, daß mehrfach an Stelle der die Mitte stark betonenden Blüten Vierecke treten, wodurch meines Erachtens die Tendenz der Expansion noch deutlicher fühlbar wird. So erklärt sich auch die Entwicklung der Scheitelrosette, die zuerst aus einem kreisrunden Medaillon mit etwas übergreifendem Blattwerk besteht (fol. 17^{v}, Taf. 13), dann aber die Strahlen des Akanthus weiter und weiter in der Richtung des Arkadenbogens aussendet, so daß schließlich nicht viel mehr als die Hälfte des Bogenfeldes für den radial gestellten Blattfries übrig bleibt (fol. 67^{v}, Taf. 23, ferner Taf. 29, 31); ähnlich wird auf den vier Seiten des rechteckigen Rahmens (fol. 90^{v}, 91) die entsprechende althergebrachte Bordürenfüllung vollständig verdrängt durch lange Akanthusblätter, die in ungefähr vertikaler Richtung innerhalb der Leisten aus den Teilungsmedaillons hervorwuchern.

Es bleibt nun noch übrig, die Wandlungen zu verfolgen, die jenes in die Bordüren eingeschlossene Ornament selbst durchmacht, von seiner Übernahme aus den wahrscheinlich karolingischen Vorlagen bis zu dem endgültigen Zurückweichen vor dem Rosettenblattwerk. In seiner einfachsten Gestalt, völlig in die Fläche ausgebreitet, begegnet es in dem gestelzten Bogen fol. 1^{r}, in der Hohlkehle der Kapitäle auf fol. 2^{r} (Taf. 5) und als Füllung der horizontalen Rahmenleisten auf fol. 9^{v}, dem Adventbilde; die Art, wie hier fünf- und dreiteilige flache Blätter wechseln, erinnert an das antike Lotosblüten- und Palmettenmuster, das wir erhalten, wenn wir in unserm Fall vom Umriss die Blätter abstrahieren und nur die Adern sprechen lassen.[1]) Die Entwicklung vollzieht sich nun so, daß die äußeren Blatteilchen selbständig behandelt und wieder dreigeteilt werden, und daß das der Lotosblüte entsprechende Glied mehr und mehr die benachbarten Palmetten umfaßt. In den senkrechten Rahmen auf fol. 1^{v} und 2^{r} wird letzteres stets aus einem ungeschlitzten und einem gezähnten Blatt gebildet, doch herrscht von da ab völlige Freiheit in der Zusammensetzung der alternierenden Palmetten. Die einzelnen Teile werden so eng wie möglich ineinander geschoben (ähnlich der Metzer Schnitzschule); wie bei den Kapitälen und Rosetten, aber im Gegensatz zu den vorher besprochenen Bordüren enden die Akanthusblätter mit umgebogenen Spitzen (Taf. 14). Demgegenüber macht sich auch hier, etwa von fol. 22^{v}, Taf. 15 ab, die Tendenz geltend, die Blätter von der Mitte ab breiter zu bilden, zu versteifen und wieder flach auszubreiten. Die Folge ist einmal, daß der Rahmen etwas erweitert werden muß (von fol. 34^{v} ab sehr deutlich), andererseits verschwindet der vorher schon spärliche Zwischenraum fast ganz; später freilich wird trotz der breiteren Bordüren das Umbiegen der wachsenden Blätter wieder häufiger, zugleich werden die goldenen Rahmenleisten stärker gebildet, um die enggefüllten Felder zusammenhalten zu können.

Nun liegt es nahe zu fragen, wie weit auch im Bereich der figürlichen Darstellung entsprechende Wandlungen zu beobachten sind: wir übergehen zunächst die Besprechung der im wesentlichen stereotypen Gesichts- und Körperformen, deren Eigenart durch Vergleich mit den späteren Erzeugnissen der Schule deutlich werden

[1]) Ähnliche Formen begegnen in der „Franco-Sächsischen Schule“ des IX. Jahrh.; man vgl. das Evangeliar von St. Vaast (Abb. Delisle, L'évangéliaire de St. Vaast 1888, Taf. II) und das Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums. (Die Kenntnis dieser Handschrift verdanke ich Herrn Dr. Koehler.)

wird und wenden uns der reichen und ausdrucksvollen Zeichnung der Gewänder zu, die ebenso wie bei dem Ornament dem Bedürfnis entspringt, die Fläche zu füllen mit einer möglichst großen Zahl rhythmisch ineinandergreifender Liniengebilde. Gewisse typische Wiederholungen lassen sich bald erkennen: man beachte, wie auf dem Oberarm und Leib sich Ovale bilden, wie die Säume im Zickzack verlaufen und namentlich bei bewegten Figuren durch annähernd fünfeckige Nester, die den Abschluß prismenförmiger, senkrechter Falten darstellen, belebt werden; ferner die eigenartigen Ausbuchtungen am Halssaum und an dem äußeren Oberschenkelkontur und schließlich das Zusammenlaufen in der Kniekehle. Weiterhin soll auf die in byzantinischen Werken allgemein übliche Art der Manteldrapierung aufmerksam gemacht werden, wie sie namentlich bei den Aposteln am Beginn der Reihe, aber auch sonst allenthalben zur Anwendung kommt.

Innerhalb dieses Formenkanons machen sich jedoch feinere Unterschiede geltend dadurch, daß in der ersten Hälfte des Zyklus die einzelnen Gewandmotive plastischer wirken und wesentlich mehr Überschneidungen in der Drapierung gezeigt werden, als bei den späteren Bildern, wo die Säume und Faltengräte mit Vorliebe in der Fläche sich bewegen. Man vergleiche daraufhin Kopftuch, Kleid und Decke bei den vier liegenden Frauengestalten (fol. 15^{v}, 22^{v}, Gage, Taf. 12, 15 — fol. 92^{v}, 102^{v}, Gage, Taf. 27, 31), oder den sitzenden Josef (fol. 15^{v}, Gage, Taf. 12) mit den Zeugen auf der Namengebung des Johannes (fol. 92^{v}, Taf. 27). Ein deutlicher Absatz zwischen den beiden Stufen läßt sich meines Erachtens nicht wahrnehmen, doch ist die Zeichnung zweifellos am reichsten und ausdrucksvollsten auf den Bildern zur Weihnachtswoche, die uns schon durch lebendiges, plastisch bewegtes Rosettenornament aufgefallen sind (Gage, Taf. 12—15), während der einfachere, etwas abgeflaute Gewandstil der in der Fläche ausgebreiteten Ornamentik parallel geht. Jedenfalls handelt es sich bei den Figuren in erster Linie um Unterschiede der Qualität, der Stil ist in der ganzen Reihe fest ausgeprägt und im wesentlichen einheitlich; dies wird besonders deutlich, wenn wir in dem Bestreben, auch hier den Anschluß an die kontinentale Kunst zu finden, wieder karolingische Werke zum Vergleich heranziehen. Schon als weiter oben ikonographisch Parallelen zu den Werken der Metzer Schnitzschule gezogen wurden, fiel auf, daß zwar entsprechende Motive in der Gewandung hier wie dort vorkommen, daß sie aber in der kontinentalen Gruppe nicht mehr so ausdrucksvoll wirken und sich

einem Prinzip der Bewegung unterordnen, das an Stelle der im Zickzack gebrochenen Säume, der oft spitzwinklig und kontrapunktisch verlaufenden Linien ruhige, ebenmäßig geschwungene Parallelen vorschreibt. Stilistisch stehen die Apostelkästen und ein hier noch anzuschließendes Elfenbein im Museum zu Lyon unseren Miniaturen näher, denn auf sie paßt manches, was soeben als deren Eigenart hervorgehoben wurde; auch die flatternden Mantelenden finden sich bei ihnen, aber ebenso steif und abgeschwächt in ihrer Wirkung, wie die anderen Motive. Daraus zu folgern, daß die festländischen Werke abhängig seien von den englischen, scheint mir unzulässig, da einige von ihnen älter sein mögen als das Benedictionale, vor allem da sie in kontinuierlichen Entwicklungsreihen stehen, von denen die eine von der Mitte des IX. Jahrh. ab zu verfolgen ist.[1]) Viel eher glaube ich, daß sie auf gemeinsame Vorlagen zurückgehen, denen formal das Benedictionale recht nahe steht und deren Stil auf dem Kontinent noch allenfalls auf den Apostelkästen zu erkennen ist. Jedenfalls haben derartige Vorbilder dort früher als in England zu wirken begonnen. Diese Annahme auszusprechen, werde ich veranlaßt durch die Beobachtung, daß in stilistischer Hinsicht auch die Werke der sogenannten „Dagulf-Gruppe" eine gewisse Parallele zu unseren Miniaturen bieten, wenn auch der Prozeß der Umstilisierung ins Lineare dort noch nicht so weit vorgeschritten ist. Man nehme etwa die Christusfigur des mehrfach erwähnten Oxforder Elfenbeins (Abb. Westw.-Ivories, Taf. 6, Jahrb. d. p. K. 1903, S. 59) und verfolge die Säume der gedrängten Gewandmassen mit ihren in sich geschwungenen Zickzacklinien und mit den charakteristischen Faltennestern, man beobachte, wie die Falten in der rechten Kniekehle zusammenlaufen, wie die glatte Fläche über dem linken Schienbein von einzelnen Strähnen durchzogen wird. Gerade dieser Wechsel glatter Flächen mit straffen Faltenzügen, der bei unserm Johannesbild (fol. 19 v, Taf. 14) sich geltend macht, ist für mehrere Werke der Dagulf-Gruppe charakteristisch; ich erinnere an das Diptychon bei Harrach und die Lorscher Platten mit ihren Verwandten.[2]) Im ganzen

[1]) Gemeint ist die Reihe, die von den Pariser Deckeln Ms. Lat. 9388 und 9393 über den Deckel des Drogo-Sakramentars zu der „Spät-Metzer" Gruppe führt. Andererseits glaube ich, daß sowohl auf diese Gruppe wie besonders auf den Kreis der Apostelkästen ostfränkische Vorbilder mit eingewirkt haben.

[2]) S. Ad. Goldschmidt a. a. O., 1905. Eine Abb. des Elfenbeins der Sammlung Oppenheim, jetzt Pierpont Morgan, ist seitdem erschienen in der Publikation der Sammlung Oppenheim (Taf. 46).

scheinen mehr die Ausgangspunkte der Gruppe, das Oxforder Elfenbein und die Louvre-Platten (die den Deckel des Dagulf-Psalters gebildet haben), der Leipziger Michael und die Madonna bei Pierpont Morgan den uns interessierenden plastischen Stil zu vertreten (Abb. Jahrb. d. p. K. 1905, SS. 50, 66). In letzter Linie lassen sich derartige Motive zurückverfolgen bis an die Wende des V. Jahrh. v. Chr.: ich denke dabei an die bewegten Figuren der Nike-Balustrade und das Dexileos-Grab, für die Kniekehlenbildung etwa an das Hegeso-Relief. So phantastisch es klingen mag, es wäre interessant zu verfolgen, wie die Entwicklung dieser Motive von den Pergamener Skulpturen ab weiterläuft, bis sie schließlich im hellenistischen Orient (?) die typische Umbildung zu einem linearen Flächenstil durchmacht; in den bekannten byzantinischen Miniaturen des Pariser Psalters oder des Josua-Rotulus[1]) (X. Jahrh.) ist die Entwicklungsstufe unserer Werke schon überschritten; in scharfen Winkeln sich schneidende Linien mit gleichsam angehängten, glockenförmigen Faltennestern sind an die Stelle regelmäßig durchmodellierter Formen getreten. Daß unsere Miniaturen mit der orientalisierenden „Dagulf-Gruppe" verwandt seien, soll hier nicht behauptet werden, wenn wir auch stilistische Analogien und einige ikonographische Beziehungen[2]) feststellen konnten; auf die Frage, wie weit wir ein Recht haben, östliche Herkunft der Vorlage anzunehmen, kommen wir bei der endgültigen Zusammenfassung zurück.

Vorher müssen wir der Übersicht halber einen Blick werfen auf Kolorit und Technik, die so viel zur plastischen Wirkung der Figuren beitragen. Jedem, der die feine, mit den überlieferten Mitteln eines pleinairistischen Stils arbeitende Technik karolingischer Schulen kennt und weiß, wie dieses Modellieren mit Tönen gerade der Behandlung des Karnats zu gute kommt, wird es auffallen, daß unser Künstler die Fleischteile mit einem äußerst pastosen unverriebenen Weiß bedeckt, das unvermittelt in Flecken und Streifen auf einer rötlichen Grundierung aufgetragen wird. Charakteristisch ist ferner, daß im Verhältnis zu den breiten, beinahe quadratisch geformten Köpfen, die mit Ausnahme zweier hieratischer Christusbilder alle in stark verkürztem Dreiviertelprofil gezeigt werden, die einzelnen Gesichtsteile zierlich und klein gebildet und ganz in die vordere Gesichtshälfte gerückt sind, so daß eine unnatürlich große

[1]) Psalter: Paris, Bibl. Nat.-Ms. gr. 139 (Omont, Facsim.). Josua-Rotulus (Codices e Vaticanis phototypice expressi V).

[2]) S. Thomaswunder — Himmelfahrt.

Wangen- und Schläfenfläche frei bleibt. Diese bedeckt der Künstler, der auch hier seiner Tendenz, die Fläche zu füllen, treu zu bleiben scheint, derart, daß er die weiße Farbe auf den Backenknochen in Form eines nach der Nase zu spitzen sphärischen Dreiecks aufsetzt und sie außerdem in einer oder mehreren Kurven, parallel dem Rande des Gesichts und der Kinnbackenlinie, von der Stirn nach unten führt. Auch die Mundwinkel werden häufig von weiß umgeben, ebenso begleitet er den schmalen, geradlinigen Nasenrücken mit einem weißen Streifen und den Hals bedeckt er mit nach unten geschwungenen oder spitzwinklig gebrochenen Linien. Ziegelrote Striche laufen bisweilen den weißen parallel. Kontur und Innenzeichnung werden mit braunroter Farbe aufgetragen, was besonders bei dem letzten, nur in Umrißlinien gehaltenen Bild deutlich zu erkennen ist.[1]) Hier offenbart sich auch die feine Bewegung der Linie, auf die bei den fertigen Bildern der üppige Farbenauftrag lähmend wirken mußte. Ein Bestreben, die einzelnen Gesichtsteile stärker heraus zu modellieren, macht sich geltend auf den Bildern des Thomaswunders und der Aetheldrytha, wenn hier bei einzelnen Figuren der sonst nicht angegebene innere Nasenkontur durch einen bräunlichen Schattenstreifen gekennzeichnet und bei Aetheldrytha auch der Braue und Nasenrückenlinie auf die gleiche Art nachgefahren wird. Entsprechend ist das Haar bei den Aposteln der erstgenannten Miniatur mit schwarzer Farbe eingerahmt, bei Petrus sind auch einzelne Locken mit dem Pinsel in schwarz eingezeichnet. Ganz im Gegensatz dazu wird sonst in der Regel die farbig (blau, gelb usw.) grundierte Haarfläche durch eng gelegte dunklere Parallelen sorgsam straffiert. Ausnahmen, die auf eine freiere malerische Überlieferung schließen lassen, kommen allerdings vor; so werden z. B. auf dem Bild des Einzugs weiße bzw. tiefblaue Tupfen auf violettem und hellblauem Grund aufgesetzt. Dem steht wieder gegenüber der hieratische Goldton, der Haar und Bart Christi charakterisiert.

Viel bedeutsamer für den Gesamteindruck ist die Behandlung der Gewänder, die, wie wir im vorhergehenden Abschnitt gesehen haben, die wesentlichsten Äußerungen des Stils weiter geben. In gleichmäßiger Tonhöhe wird die Farbe zunächst auf den Stoffen aufgetragen, dann aber der Eindruck des Plastischen und lebendig Bewegten, den die ausdrucksgesättigten Linien hervorrufen, gesteigert durch reichliches Auftragen weißer Deckfarbe, die die

[1]) Bei den Frauen auf dem Osterbilde schwarze Umrißzeichnung.

Faltengräten und Hügel begleitet und auf besonders erhabenen Flächen weiße Kreise und Ovale bildet. Besonders plastisch wirken blaue und purpurbraune Gewänder, aber auch das blaue Jordanwasser mit seinen hügelartigen Wellen mag hier hervorgehoben werden. Freilich nehmen einige Farben weiße Erhöhungen überhaupt nicht an, so bisweilen gelbbraun, stets aber graugrün, wo als Ersatz gelbe Lichter treten. Dem Verfasser fehlt leider die Materialkenntnis, um zu verfolgen, ob auch bei der karolingischen Malerei diese Verschiebung üblich ist; stellenweise findet sie jedenfalls statt (s. die sogenannte „Schule von Corbie").

Falten und Kontur werden im allgemeinen durch schwarz, bzw. eine schwarze von weiß bekleidete Linie angegeben, daneben finden sich weiße und namentlich auf violetten und weinroten Stoffen auch blaue Schattenfalten; vereinzelt begegnet blau auf orange und rotbraun auf gelb. Zweifellos haben wir auch hierin ein schwaches Nachleben eines pleinairistischen Stils zu erkennen, das in den folgenden Erzeugnissen der Schule wieder etwas aufflackert.[1]) Auf weißen Stoffen werden die Falten in rötlich braunen und blauen Linien gezogen. Die Zahl der benutzten Farben ist auffallend groß, und es läßt sich nicht leugnen, daß der Eindruck des Schweren und Gedrängten, der häufig durch Komposition und Rahmenwerk hervorgerufen wird, sich noch steigert durch eine gewisse Buntheit des tiefen, kompakten Kolorits. Auf ein Zusammenstimmen der Farben innerhalb des Bildes scheint es dem Künstler nicht anzukommen; am häufigsten gebraucht er für die Gewänder Blau mit einem Stich ins Grüne, Purpurbraun, Graugrün und Ocker, daneben Mauve, Weinrot, Braunrosa, Orange, Smaragdgrün. Der bärtige Christus ist stets mit einem goldenen Gewand bekleidet, ebenso die Madonna auf dem Bild der Geburt und die Apostel Petrus und Paulus als Märtyrer. Die Vorliebe für häufiges Wechseln der Farbe tritt noch deutlicher im Blattwerk der Rahmen zutage, zumal sich hier auch ein Zunehmen der Buntfarbigkeit beobachten läßt; schließlich wechselt die Farbe in den Rosetten von Blatt zu Blatt, eine Eigenart, die sich bei den folgenden Handschriften zusammen mit dem Aufhellen der Töne weiter ausbildet. Die technische Behandlung ist die gleiche wie bei den Stoffen. In den Bordüren wird der Raum, der zwischen den Akanthusblättern frei bleibt, durch Schwarz, Tiefblau oder Braunrot ausgefüllt, so daß sich die Blätter klar abheben und die Rahmen fest gefaßt wirken; im allgemeinen

[1]) Evangeliar Cambridge, Trinity Coll. B. 10, 4; s. S. 65.

trennt ein schmaler, gelber, in einem Fall blauer Streifen, die goldenen Leisten vom füllenden Ornament.

Neue wesentliche, zum Teil andersartige koloristische Akzente kommen schließlich hinzu durch die eigenartige Behandlung der Bildhintergründe, auf denen Darstellungen von Wolken und Erdboden wechseln mit einfarbiger Flächentönung.[1]) Obwohl für Technik und Farbengebung der konkreten Teile dasselbe gilt, was im vorhergehenden Abschnitt festgestellt worden ist, so sollen doch diese dekorativen Umbildungen einer früheren naturalistischen und illusionistischen Kunst eingehender betrachtet werden. Bei der Mehrzahl unserer Bilder wird der obere Teil ($^1/_3$—$^1/_2$ der Gesamtfläche) von einigen gleichbreiten Farbstreifen, die, obwohl sie durch keinerlei schwarze oder dunklere Konturlinien getrennt werden, sich doch streng in den ihnen zugeteilten horizontalen Zonen halten. Hierdurch unterscheiden sie sich von den Darstellungen des streifenförmig abgetönten Himmels, die wir aus dem spätantiken Vergil der Vaticana kennen und, wenn auch minder stark von den Hintergründen karolingischer Miniaturen (Schule von Tours, s. „Ada-Handschrift", S. 71). Auch unsern Künstler scheint die Vorstellung des bewölkten Himmels geleitet zu haben, wenigstens liegt es nahe, die in Spiralen oder mäanderartig geschwungenen weißen Schnörkel so zu erklären. Koloristisch bedeuten diese weißen Kurven insofern eine Bereicherung, als sie bald in breiten Streifen und durchsichtig, bald ganz spitz und pastos aufgetragen werden und so, abgesehen von dem reinen Weiß, zwei verschieden helle Farbtöne entstehen, ein System, das später in der Schule zu hohem Raffinement ausgebildet wird. Auf Graugrün tritt wieder Gelb an Stelle des Weiß, außerdem begegnen tiefblaue Bänder im Stephansbilde und weinrote in der Himmelfahrt. Bei dieser Szene ist ebenso wie bei dem Adventbild auf die Einteilung in Zonen ganz verzichtet, da der Vorgang sich in dem Wolkenmeer abspielt; dreifach abgestufte blaue, ziegelrote und dunkelgrüne Wellenstreifen umgeben den herniederfahrenden Christus.

Ein Gegenstück zu den dekorativ gestalteten Wolkendarstellungen bieten die Erdstreifen, die durch weiße und kräftige dunkle Kurven in mehr oder weniger oval geformte, schräg gestellte

[1]) Ähnliches kommt schon in der karolingischen Malerei vor, indes werden die Wolken dort naturalistischer wiedergegeben. S. „Evangeliar Franz II.", Ms. Lat. 257, Abb. Bastard 184. „Metzer Sakramentar", Ms. Lat. 1141, Abb. Bastard 196. „Colbert Evangeliar", Ms. Lat. 324, Bastard 199.

Teile gegliedert sind und eine große Anzahl von Bildern unten abschließen. Deutlich spürt man auch hier die antike Provenienz und es liegt nahe, die schollenartigen Bodenformen des Utrecht-Psalters zu vergleichen, dessen Stil im übrigen nichts gemein hat mit unseren Miniaturen. In ihrer festen, plastischen Modellierung erinnern die Bildungen freilich mehr an die allseitig scharf umgrenzten Bodenstücke der „Dagulf-Gruppe", unterscheiden sich aber durch ihre runden Formen und durch die schräge Stellung grundsätzlich von jenen. Andererseits versagt völlig ein Vergleich mit der Metzer Schnitzschule und der Gruppe der Apostelkästen, wo der Boden den Eindruck einer weichen, gekneteten Substanz hervorruft. Um der koloristischen Mannigfaltigkeit willen werden häufig die Bodenstreifen in drei nebeneinander gelegte Teile geteilt, von denen jeder seine eigene Farbe hat, abgesehen von den Variationen, die das Aufhöhen mit Weiß gestattet.

Zwischen diesen farbig so mannigfaltigen und linarbewegten Bildungen wird nun auf der Mehrzahl der Blätter eine absolut neutrale, ganz gleichmäßig gefärbte Hintergrundfläche eingeschaltet, die durch eine stark geschwungene, schwarz-weiße Doppellinie von der Himmelssphäre getrennt wird. Die Farbe ist in den meisten Fällen ein kräftig, wenn auch glatt aufgetragenes Smaragdgrün,[1]) doch begegnet auch Weinrot (in der Taufe Christi) und daneben macht sich, von der Mitte ab, eine Vorliebe für ganz helle Töne, besonders dünnes, lichtes Rosa bemerkbar (so in den Bildern zu Palmsonntag, Peter und Paul und Himmelfahrt Mariä). In der Darstellung der Frauen am Grabe begnügt sich der Künstler mit dem glatten Grund, alles andere fehlt; infolgedessen sind die grüne Farbe und das im Rahmen so reichlich angewandte Gold ausschlaggebend für den Farbcharakter. Daß im allgemeinen das glatte Grün nicht mit den schweren, mit weiß aufgehöhten violetten und bräunlichen Tönen harmoniert, ist wohl auch den Nachfolgern unseres Künstlers zum Bewußtsein gekommen, denn es begegnet nur noch im Cambridger Evangeliar (Trinity College B. 10, 4), und auch da vereinzelt.

Um dem künstlerischen Charakter einer englischen Handschrift unserer Periode gerecht zu werden, ist es erforderlich, auch den Formcharakter der Schrift in die Betrachtung hineinzuziehen, wenn auch Bild- und Schriftseiten ihrem Stil nach nicht gegeneinander abgewogen werden können. Man möchte zunächst glauben, es sei

[1]) Fol. 5v, 15v, 17v, 19v, 22v, 24v, 51v, 56v, 64v, 92v.

etwas von der nicht wieder erreichten Monumentalität keltisch-angelsächsischer Kaligraphie in unser Manuskript übergegangen, aber ein Einblick in die andersartigen Schriftdenkmäler des IX. und beginnenden X. Jahrh. lehrt uns, daß die Überlieferung lange Zeit unterbrochen war und erst in Aethelstans Zeit in den Urkunden wieder etwas von einem festeren, großzügigen Duktus sich bemerkbar macht.[1]) Wie erfolgreich diese Entwicklung zu einem monumentalen Stil in der angelsächsischen Schrift fortschreitet, läßt sich deutlich an zwei nach der Mitte des X. Jahrh. verfertigten Manuskripten erkennen: dem Bosworth-Psalter und dem sogenannten Pontikale des Dunstan (s. Einleitung S. 3). So waren die Grundlagen für die Ausbildung einer Schrift mit regelmäßigen, schön proportionierten Formen, wie wir sie in unserem Benedictionale finden, gegeben, aber die lateinische Minuskel, die hier ausschließlich angewandt wird, war fast nie in England gebraucht worden,[2]) und man muß auch hier ein Zurückgreifen auf kontinentale Vorlagen und zwar des IX., nicht des X. Jahrh., annehmen. Zum erstenmal tritt die neue Schrift auf in einer Urkunde, die angeblich 961 für Abingdon ausgestellt[3]) und, da der Chronist von Abingdon ihren Wortlaut mit vielen anderen formal übereinstimmenden Urkunden zusammen überliefert hat,[4]) offenbar dort geschrieben worden ist.[5])

---

[1]) Wolfgang Keller: „Angelsächsische Paläographie" (Palaestra XLIII, 1 1906, S. 25).

[2]) Als einzige mir bekannte Ausnahme nenne ich eine Seite (fol. 15 r) der Handschrift Tib. A II, eines Evangeliars, das in Deutschland geschrieben und später von Aethelstan an Christ-Church, Canterbury geschenkt worden ist. (S. auch Westw., Palaeographia Sacra Pictoria; James, „Libraries", S. 524.) Das Gedicht, in dem von dieser Schenkung gesprochen wird, ist in karolingischer Minuskel geschrieben (fol. 15 r). (Möglicherweise ist dies erst nachträglich in Canterbury geschehen.)

[3]) Charter Augustus II, 39, „Facs. Anc. Charters" III, 23.

[4]) J. Stevenson, „Chronicon Monasterii de Abingdon I, S. 340. Zudem wird anzunehmen sein, daß allgemein die Urkunden in der Kanzlei desjenigen Klosters ausgestellt worden sind, für das sie bestimmt waren. S. (für die ältere ags. Zeit) Aronius: „Diplomatische Studien über die älteren ags. Urkunden" 1883. — Hubert Hall, „Studies in English official Documents" 1908, S. 174 ff. Ich verdanke die Kenntnis dieses Buches der Liebenswürdigkeit von Prof. H. Bresslau. — Verf. glaubt für die Urkunden von Canterbury, Winchester, Worcester und Westminster für bestimmte Perioden einen jeweils einheitlichen Schriftstil gefunden zu haben, der sich z. T. deckt mit Handschriften, die nachweislich in den entsprechenden Klosterschreibstuben hergestellt worden sind.

[5]) Keller a. a. O., S. 28 sieht in einer 956 datierten, für Abingdon geschriebenen Urkunde (Aug. II, 33: „Facs. Anc. Charters" III, 17) das erste Denkmal der neuen fränkischen Minuskel und wendet sich damit gegen die

Von diesem Kloster brachten die Mönche, die Winchester reformierten, die Schrift und vielleicht auch die Vorlage zu den Bildern mit. Im ganzen ist die Schrift des erwähnten Charters kräftiger und gedrungener als die des Benedictionale, zudem fallen die punktartigen Verdickungen am Ende der Buchstaben auf. Auch scheint der Duktus des g, der in unserer Handschrift jene für die englische Minuskel so charakteristische Form der offen und horizontal auslaufenden g-Schlinge angenommen hat, in der Urkunde noch nicht so ausgebildet zu sein. Die Zwischenräume zwischen den Zeilen sind auffallend groß, Ober- und Unterlängen ziemlich kurz. Ein eingehender Vergleich der einzelnen Buchstaben mit denen des Benedictionale zeigt eine Menge handschriftlicher Unterschiede, im Stil sind sich die beiden jedoch recht ähnlich. Sir G. F. Warner hat bei der Analyse unserer Schrift die eigentümlichen Formen des g, des v-förmigen y (das jedoch nur vereinzelt vorkommt) und der Ligatur betont, die aus Minuskel r und halbunzialem a zusammengesetzt wird. Soweit sich aus den publizierten Faksimileproben schließen läßt,[1]) ist letztere in Frankreich häufig, und besonders auf den Nordosten weist die Tatsache, daß bei den karolingischen Erzeugnissen der Schule von St. Bertin die Ligatur allgemein üblich ist.[2]) Indes lassen namentlich die zuletzt angeführten Beispiele den monumentalen Buchstabencharakter vermissen, den ich eher in der Schrift des für Corbie geschriebenen Rodrad-Sakramentars zu erkennen glaube.[3]) Auch die eigentümliche Gestalt des unzialen A, dessen Aufstrich der Schreiber des Benedictionale durch eine kleine Öse unterbricht, berührt sich mit der des entsprechenden Buchstabens. Da der Duktus der übrigen, von Janitschek nach Corbie verlegten Handschriften stark abweicht vom verglichenen Sakra-

---

Herausgeber der „Facs. Anc. Charters", die zweifellos mit Recht spätere Herstellung dieses Schriftstückes angenommen haben (s. IV, S. 7). Die schlankeren, scharf gebrochenen Formen der Buchstaben sind meines Erachtens nicht vor 1030—1040 möglich.

[1]) S. die Schrift des Evangeliars „Franz II.", Bastard 183, ferner Beispiele bei Chatelain, „Paléographie des Classiques Latins" XIV, XXIII, LXXI, CIX.

[2]) Boulogne s/m. Bibliothèque Communale Mss. 25, 35, 43. Leyden Voss. Q. 94 aus St. Bertin (Chatelain LVIII a).

[3]) Paris, Bibl. Nat.-Ms. Lat. 12050, geschr. 853. (Faks. Delisle, „Le Cabinet des Mss." IV, Taf. XXVII, 2 [1881] und Bastard 190.) Charakteristisch sind für die beiden Handschriften die breiten, etwas gebrochenen Rundungen des d, g, o, die Formen der p-Schleife und des Armes von r. Ein Mittelglied zwischen den beiden Schriften bildet das in der Einleitung erwähnte Sakramentar von Winchcumbe.

mentar, ganz abgesehen von dem Unterschied im künstlerischen Schmuck, ist es augenblicklich nicht möglich, auf Grund publizierten Materials die Frage weiter zu verfolgen; die hier festgestellten Beziehungen sind gering und kaum genügend als Wegweiser zu dienen, indes konnte ich keine näheren Verwandten finden. Unbekümmert um diese Frage mag darauf hingewiesen werden, daß Aethelwold Mönche aus Corbie nach Abingdon hat kommen lassen, um sie als Lehrer im Singen zu verwenden.[1]) Dagegen spräche für den äußersten Nordosten Frankreichs mehr die Tatsache, auf die Wilson in seiner Einleitung zur Faksimileausgabe hinweist, daß von neueren kontinentalen Heiligen nur einer durch eine Benediktion gefeiert wird: St. Vedastus, der Heilige von St. Vaast in Arras.[2]) Dabei sei an die stilistischen Beziehungen unserer Ornamentik mit dem aus den Ardennen stammenden Kamm aus Brüssel erinnert (s. S. 27). Daß in den Klöstern der belgisch-nordfranzösischen Grenze eine außerordentlich hohe künstlerische Kultur geherrscht hat, geht aus den karolingischen Schriftquellen hervor und auch die Beziehungen zu dem an der Mosel gelegenen Metz ließen sich erklären. Immerhin kann man zweifeln, ob für die Bilder eine karolingische Zwischenstufe anzunehmen ist: es wäre denkbar, daß die Erzeugnisse unserer Schule, ebenso wie die der besprochenen karolingischen Gruppen von gemeinsamen altchristlichen Vorlagen, die auch nach England ihren Weg gefunden haben, abhängig sind.

Obwohl es bei dem augenblicklichen Stand der Forschung, zumal für einen Nichttheologen, außerordentlich gewagt ist, ein so problematisches Gebiet zu betreten, so soll doch der Versuch gemacht werden, den früher vorgenommenen ikonographischen Analysen einige zusammenfassende Bemerkungen anzugliedern. Auf die zunächst zu stellende Frage hin, ob der Zyklus als Ganzes überliefert worden ist, könnte man die beiden Szenen mit jugendlichem Christus (Steinigung Stephani, Palmsonntag) provisorisch abtrennen, doch

[1]) Chronicon Monasterii de Abingdon I, S. 129 (ed. J. Stevenson).

[2]) Mit den Schriften von Fleury, das den Ausgangspunkt der klösterlichen Reformbewegung gebildet hat und von einigen englischen Mönchen, wie Oswald, Osgar und Germanus aufgesucht worden ist, haben unsere Buchstabenformen (merkwürdigerweise!) nichts zu tun. (Man vgl. die Faksimiles bei Chatelain, „Pal. des Classiques Latins“ XL a, LXVIII, LXXXIII, CVII, CLXIII, CLXV, CLXXIX, CLXXXVI.) Die kleine eckige Schrift, die für die meisten der angeführten Beispiele charakteristisch ist, berührt sich eher mit dem Stil der englischen „Autorenhandschriften“, die auf S. 3 Anm. 3 zusammengestellt worden sind. Miniaturmalereien hat Fleury offenbar nicht hervorgebracht.

gleicht auch die Einzugsszene darin den übrigen Bildern des Benedictionale und der Metzer Schule, daß die Figuren noch auf den Rahmen zu stehen kommen. Bei dem Stephansbild gilt für den unteren Teil dasselbe, der obere könnte hinzugefügt worden sein in Analogie zu den auf S. 14 angeführten Parallelen. Ob das Moment des Hieratischen, das wir im Gegensatz zu den viel realistischeren karolingischen Schemata in der Verwendung der Mandorla und vielleicht in der Vorliebe für ruhige, feierliche Haltung der Figuren konstatieren konnten, auf die erste Vorlage zurückgeht, oder sich im Gegensatz zu einem karolingischen Vorbild in ottonischer Zeit eingestellt hat, ist ebenfalls schwer zu entscheiden, doch scheint eine Veränderung in diesem Sinn um die Wende des Jahrtausends allgemein stattzufinden, im Zusammenhang mit einer neuen Aufnahme orientalischer und byzantinischer Elemente. Andererseits ist gerade von diesem Strome im Benedictionale noch nichts zu spüren; wo Anklänge an Byzantinisches vorliegen, wie in der Drapierung der Mäntel, kann man sie als Umbildungen naturalistischer Motive der Antike, die dem Byzantinischen parallel laufen, ansehen. Dagegen scheinen eine Reihe anderer Indizien auf den frühen Osten im weiteren Sinn zu weisen, so der bärtige Christus, dann das in den Arkaden radial gestellte Blattwerk, das in vorkarolingischer Zeit meines Wissens nur begegnet auf Elfenbeinen[1]) und Architekturstücken, die im Osten entstanden sind.[2]) Wie weit auch die Motive der Vögel und Trauben, die in der Metzer Schule häufig begegnen und von denen wir das letztere auch in der nachher zu besprechenden Winchester-Miniatur, Vespas. A, VIII finden werden, dorthin weisen, muß ganz dahingestellt bleiben. Jedenfalls, und darauf hat Warner mehrmals aufmerksam gemacht, sind antikisierende Motive zahlreich vertreten in unserer Handschrift: dazu gehören, abgesehen von der Gewandung, die Architekturen in den Ecken der Bilder

---

[1]) Elfenbeine: Engel-Platte London, Brit. Mus. (Dalton, Taf. VI), (bei Dalton, Catalogue of early Christian Antiquities 1901, Taf. VIII).

Diptychon (Petrus und Paulus) Brüssel, Musée des Arts décoratifs 10158 aus Kollektion Spitzer, und Tongern; Abb. Molinier, „Les ivoires", S. 55. — Laurent, SS. 6 und 7.

Diptychon zu Monza, in karolingischer Zeit umgearbeitet, s. Molinier a. a. O., Abb. 44, „Arte" I, S. 216 (Graeven) 1898, Venturia, Storia dell'Arte I, S. 496, 1901.

[2]) Architekturstücke: H. C. Butler, Princeton University Expedition to Syria 1899, Abb. SS. 150, 223.

fol. 2^{v}, fol. 3^{r}, fol. 67^{v} (Taf. 6, 7, 23) und der Flußgott bei der Taufe. Ziehen wir ferner den „hellenistischen Typ“ des Adorationsbildes in Betracht, so liegt es nahe, eventuell über die karolingische Zwischenstufe hinaus eine Vorlage anzunehmen, die in altchristlicher Zeit im Osten des Reichs d. h. im Bereich der hellenistischen Kunst entstanden ist, noch bevor orientalische Schemata und Formen sich durchgesetzt haben. Immerhin bleibt die Frage bestehen, ob die ikonographischen und stilistischen Eigentümlichkeiten auf die gleiche Quelle zurückgehen; wie dem auch sei, in zweierlei Hinsicht wird für den Historiker der mittelalterlichen Kunst unsere Bilderreihe von größter Bedeutung sein: einmal, wenn er versucht, die Weiterentwicklung des antiken Akanthusornament darzustellen und zweitens, wenn es sich darum handelt, die ersten Redaktionen des christlichen Festzyklus zu finden.

II. Die übrigen illustrierten Winchester-Handschriften des ausgehenden X. Jahrhunderts.

Ehe wir übergehen zu den Bilderhandschriften, die zeitlich auf das Aethelwold-Benedictionale folgen und in direkter Abhängigkeit von ihm, bzw. seiner Vorlage geschaffen worden sind, soll eine ihm verwandte Miniatur betrachtet werden, die den Anfang einer in Buchform geschriebenen Urkunde schmückt. Diese ist von König Edgar für New-Minster, Winchester i. J. 966 ausgestellt worden und befindet sich jetzt im Brit. Mus. in der Cotton'schen Sammlung.[1]) Ob wir die originale Ausfertigung des „Charters“ vor uns haben und deshalb das genaue Datum übernehmen dürfen, muß die Urkundenforschung entscheiden,[2]) jedenfalls läßt der Stil einen Zeitgenossen des Aethelwold-Benedictionale erkennen. Den künstlerischen Charakter der häufig abgebildeten Miniatur hat unlängst J. A. Herbert in seinen „Illuminated Manuscripts“ eingehend erörtert, und ich glaube deshalb auf eine Beschreibung auch hier verzichten zu dürfen. Offenbar geht der obere Teil des Bildes mit dem in der Mandorla thronenden Christus und den vier begleitenden Engeln auf ein Himmelfahrtsbild in byzantinischer Auffassung zurück (vgl. auch Aethelstan-Psalter fol. 120, Westw., Taf. 32). Das Schema ist selten

[1]) Cotton-Vespas. A, VIII (Abb. Westw., Taf. 47; Pal. Soc. I, 46, 47); Warner, Reprod. I. 4). Text der Urkunde abgedruckt bei W. de Gray-Birch, „*Cartularium Saxonicum*“ (1885—1893), No. 1190.

[2]) W. H. Stevenson äußerte mir gegenüber Zweifel daran.

in der karolingischen Kunst, begegnet jedoch in einem Werk der „Metzer Schnitzschule", dem Buchdeckel eines aus St. Blasien stammenden Sakramentars, das jetzt in St. Paul, Kärnten, aufbewahrt wird (F. X. Kraus, Kirchenschatz von St. Blasien, Taf. 11). Nach allem, was wir im vorhergehenden Abschnitt erfahren haben, darf es nicht wundern, wenn wir den Typ der schwebenden Engel mit den flatternden Mantelzipfeln nicht nur auf dieser Elfenbeintafel, sondern noch auf vielen anderen Werken der Metzer Gruppe begegnen; als Beispiele seien angeführt die erwähnte Himmelfahrtsplatte aus Gandersheim und die Kreuzigungsdarstellungen der Bibl. Nat. Ms. Lat. 9453 (Hausmann, Taf. 55) und des Viktoria- und Albert-Museums (Maskell, S. 98). Man vergleiche im besonderen die grossen, von innen gesehenen Hände, die etwas zurückgeschlagenen Enden der Ärmel, dann vor allem, wie die Körperformen sich in dem festgezogenen, knapp anliegenden Manteltuch ausprägen. Dagegen wird man die feineren Motive der Fältelung, die in unserer Handschrift ebenso wie im Benedictionale an den Säumen, der Gürtellage und dem äußeren Oberschenkelkontur zu diskretem und doch so prägnantem Ausdruck kommen, dort wieder vergebens suchen. Auch die Figur des aufblickenden Königs könnte einem Himmelfahrtsbild entnommen sein; hinzugefügt sind dann rechts der unbärtige Petrus und links eine weibliche Heilige mit einem kurzen, palmartigen Zweig, die von Strutt für Aetheldrytha erklärt wurde,[1]) jetzt stets als Madonna beschrieben wird.[2]) Christus ist diesmal jugendlich aufgefaßt im Gegensatz zu den zwei hieratischen Bildern des Benedictionale (Gage, Taf. 24 u. 26). Doch ist dieser Abweichung gegenüber hervorzuheben, daß die sonst nicht übliche Segengebärde mit seitlich weggestrecktem Unterarm und die Art, wie das Buch mit der Linken aufgestützt wird, bei beiden entsprechend begegnet, ganz abgesehen von einer gewissen Parallelität in der Haltung im Ganzen. Bei den Engeln, die denen des Benedictionale im Typus verwandt sind, sei wieder auf die stirnschmückenden Tänien aufmerksam gemacht. Die Sonderstellung, die unser Künstler trotz alledem dem Aethelwold-Benedictionale gegenüber einnimmt, tritt deutlicher zutage, wenn wir auf Formengebung und Technik im

[1]) Strutt, Jos., „Royal Antiquities" zu Taf. I.

[2]) Man vgl. dazu die Darstellung der sitzenden Madonna mit Palme im Evangeliar des Brit. Mus. Add. 34890, ferner die Zusammenstellung S. 23 Anm. 1. Jedenfalls muß in Betracht gezogen werden, daß die Verehrung der Heiligen Aetheldrytha in Winchester wohl erst 970 beginnt, dem Jahr der Restaurierung Elys durch Aethelwold. Verf. verzichtet darauf, die Frage zu entscheiden.

einzelnen eingehen. Bleiben wir bei den Figuren und vergleichen wir die kleinen Augen, die hoch darüber geschwungenen Brauen, die winzigen, oft gar nicht angegebenen Nasenflügel und den zierlichen Mund, die wir in der großen Handschrift finden, mit den auffallend großgeformten und die Fläche füllenden Gesichtsteilen im „Charter". Es wäre denkbar, daß unser Künstler hierin einer einheimischen Tradition folgt, denn die weit geöffneten Augen und die beinahe von vorn gesehene Nase mit breiten Flügeln begegnen in einer Reihe von Werken, die teilweise viel höheres Alter beanspruchen und durchweg unabhängig von den neuen kontinentalen Einflüssen entstanden sind.[1]) Auch die Hände und Füße sind im Verhältnis zum Körperumfang größer gebildet als im Benedictionale. Sehr viel präziser und sorgfältiger (und man darf wohl sagen reizvoller) hat der Künstler dagegen den Verlauf der im Zickzack gebrochenen oder gewinkelten Säume gestaltet. Die Linien sind bestimmter, freilich auch weniger gehäuft, die Faltengebilde wirken plastischer, ohne daß von Weiß nur annähernd so viel Gebrauch gemacht würde; darin liegt allerdings ein weiterer Unterschied, der bis zu einem gewissen Grad den Abstand im Charakter der Zeichnung erklärt: an Stelle des pastosen, mit dickem Weiß gehöhten Kolorits der Schwesterhandschrift tritt hier ein leichter, glatter Farbenauftrag, zugleich ist die Zahl der Farben bedeutend geringer und die Wirkung eine weniger schwere.

Mit Vorliebe verwendet der Künstler hellen Ocker, auf dem stellenweise grüne Schattenstriche eingezeichnet werden und ein Blau, das sich von der entsprechenden Farbe des Benedictionale durch das Fehlen des grünlichen Einschlages unterscheidet. Außerdem begegnet Rot (Scharlachzinnober) und Grün. Für Mandorla, Nimbus und Mantel Christi und für die Attribute und Nimben und der Heiligen ist Gold verwandt, ebenso für das Band am Oberarm des Königs und den Saum seiner Chlamys. In die weißen Gewänder der Engel sind helle, blaue Falten eingezeichnet (nicht Blau und Rot wie im Benedictionale). Eine tiefere Nuance des gleichen Tons wird für die Innenzeichnung auf blauen Stoffen verwandt, während im übrigen dunkles Braun als Farbe für Kontur und Falten dient. Leicht aufgetragene weiße Lichter begegnen auch auf dem goldenen Mantel Christi, dagegen fehlen sie wieder auf Grün, das übrigens etwas verdorben zu sein scheint. Die Fleischteile sind weiß ge-

[1]) Vgl. die Figuren in der altangelsächsischen Malerei, auf dem Alfred-Jewel und im Aethelstan-Psalter (Westw., Taf. 32).

lassen und großenteils rötlich eingerahmt, etwas Braunrot ist aufgesetzt auf die Wange des Königs und die Innenfläche der Hände, da, wo die so charakteristische Handwurzellinie zusammentrifft mit der Ballenlinie. Zunächst wäre allerdings zu erwähnen, daß die ganze Seite mit einem hellen, etwas ungleichmäßigen Weinrot bedeckt worden ist, möglicherweise um der Wirkung karolingischer Purpurblätter nachzueifern.

Es bleibt nun noch übrig, auf das feine Rahmengebilde einzugehen, das uns neu anmutet und sich scheinbar im Benedictionale nicht vorfand; indes glaube ich in den rosettenartigen Verzierungen, die jeweils die Mitte der Rahmenleiste auf dem Verkündigungsbilde (fol. 5^{v}, Gage, Taf. 10) schmücken, den Ansatz zu etwas ähnlichem, bzw. die Erinnerung daran zu erblicken, und in etwas anderer Gestalt ist die gleiche Tendenz verwirklicht in dem Aetheldrythabild (fol. 90^{v}, Taf. 26). Um es kurz zusammen zu fassen, besteht das wesentliche unserer Rahmenfüllung darin, daß das friesfüllende nebeneinander aufgereihte Akanthusblattwerk, das die Leisten nicht überschreiten durfte, ersetzt wird durch parallel zu dem Rahmen aufsteigende Stengel, die aus dem Mittelpunkt der einzelnen Bordüren staudenartig hervorsprießen und deren Enden sich in den Ecken des Rahmens treffen. Ein organisches einheitliches Zierwerk ist so geschaffen, das sich in allen seinen Teilen frei entfalten kann und nicht aus einzelnen verschiedenartigen Stücken zusammengefügt ist. Wir versuchen seinen Bau im folgenden zu beschreiben. Der Stengel, gewissermaßen das Rückgrat des Ganzen, ist nur an wenigen Stellen sichtbar, wird dagegen in der Regel zugedeckt durch das mittelste Glied der fünfteiligen, lang- und dünnblättrigen Palmetten, die sukzessive aus ihm hervorwachsen und ihn kelchartig umfassen. Abwechselnd umklammern die mittleren oder die äußersten Blättchen die Leisten mit ihren elastischen Hälsen, häufig lösen sie sich selbst dabei in mehrteilige Bildungen auf, oder sie senden, wenn sie nach der Außenseite des Rahmens gerichtet sind, zierlich gebogene Stengel mit Blüten oder Trauben nach dem Rand der Seite aus. Da Weinranken häufig auf Elfenbeinen der „Metzer Schule“ begegnen, so werden die Trauben wohl wie so vieles andere von gemeinsamen Vorlagen übernommen sein; entsprechend erinnern die Blüten an ähnliche Formen auf dem Remigius-Elfenbein in Amiens (Abb. Darcel, Expos. des Objets d'art au Trocadero 1889) oder in der aus Metz stammenden Handschrift 9383 der Pariser National-Bibl. (fol. 8^{r}). Hier wie dort wird ein aufrecht stehendes Blättchen von zwei nach außen umgeschlagenen Blättchen eingefaßt; während aber

bei den karolingischen Beispielen die beiden letzteren unmittelbar den Stengel fortsetzen und einen Kelch bilden, aus dem das dritte Glied hervorwächst, ist in unserem Fall die breiter ansetzende Blüte als Ganzes deutlich von dem dünnen Stengel gesondert, zugleich hat der mittlere Teil die Umklammerung der beiden anderen gelockert. Mehrmals sind auch die äußeren Blättchen differenziert, indem das eine umgeschlagen wird, während das andere sich einrollt und mit den Einschnitten den akanthusartigen Charakter verliert. Eher paßt der vorher angestellte Vergleich auf einige der dreigeteilten Blattbildungen, die den Rahmen umfassen. Bei den ausgesandten Blüten dagegen mögen den Künstler ältere einheimische Umbildungen der eben besprochenen Motive mitbestimmt haben; wir können hier auf die Entwicklung der insularen Blattformen, die sich im IX. und X. Jahrh. im Kreis der Canterbury-Handschriften offenbar ganz organisch vollzieht, nicht eingehen, verweisen nur auf den Rahmenschmuck des Lambeth-Aldhelm (Westw., Taf. 31) und auf die Initialen der auf S. 3 f. zusammengestellten Handschriften. Sicher gehören der englischen Tradition an die ringartigen Verknotungen am Stamm der Ranken, die auch häufig mit dem Rücken aneinander gestellt werden und den Stengel umschließen oder nach oben sich erweitern und in einen dachförmig zugespitzten Rand enden, um gleichsam die herauswachsenden Blätter fassen zu können. Kelchartige Bildungen dieser Art glaube ich schon im Book of Cerne (S. 4 Anm. 1), dann in dem ebenfalls schon erwähnten Evangeliar des IX. Jahrh. in Boulogne (fol. 7 r, 22 r, 64 r usw., s. S. 4 Anm. 2) und in vielen Handschriften des X. und XI. Jahrh. erkennen; freilich sind in den meisten Fällen die beiden Ringe völlig zu einem Ganzen verschmolzen. Sehr verschieden davon sind die Stücke, die in karolingischen Ranken ihre Rolle vertreten; wahrscheinlich in Anlehnung an klassische Vorbilder finden wir dort einen aus kleinen aufrechtstehenden Blättchen gebildeten Ring, aus dem ähnlich wie auf unserer Miniatur Blätter und Stengel symmetrisch hervorwachsen[1]) Als englisch sehe ich schließlich noch an die eichelförmigen Sprößlinge, die bisweilen das Mittelglied einer Blattpalmette bilden; sie finden sich in dem insulare Traditionen bewahrenden Salisbury-Psalter (s. Einl. S. 7 u. S. 66 Anm. 1) und merkwürdigerweise in einigen Handschriften der Schule von St. Bertin, die die ersten Zeugen des dort mehrfach und in verschiedenen

[1]) Z. B. das Gandersheimer Elfenbein (s. S. 6 Anm. 6, S. 20 Anm. 5); der Pariser Simson-Kamm (s. S. 26).

Äußerungen um die Jahrtausendwende hervortretenden englischen Einflusses sind.[1]) Trotz dieser Einzelheiten, die der Deutlichkeit wegen etwas ausführlicher behandelt worden sind, geht der Rahmen, was seine Anlage im ganzen und was die Zusammenstellung der Blätter zu fünfteiligen Palmetten betrifft, wahrscheinlich auf kontinentale Vorlagen zurück: mit Recht erinnert J. A. Herbert an die nordfranzösische Bibel in Rom, wenn auch die hier zu entnehmenden Beispiele noch abstrakter anmuten. Das gleiche Prinzip der Füllung begegnet schließlich schon in Initialen der touronischen Schule.[2])

Während die folgende Seite (fol. 3^{r}) nur mit einem Titulus ausgestattet ist, der in goldener Unziale geschrieben auf die vorhergehende Miniatur Bezug nimmt, hat der Künstler fol. 3^{v} und 4^{r} als einfache Zierseiten behandelt (Westw., Taf. 47). Wie auch mehrmals bei dem weiter unten zu besprechenden Pariser Benedictionale, besteht der Rahmen lediglich aus einer Leiste; diese wird durch rote Linien in drei Längsstreifen geteilt, von denen der mittlere golden ist, während die äußeren oben und unten mit tiefem Blau, seitlich mit Grün gefüllt sind. Entsprechend ist das große P auf fol. 3^{v} gegliedert; auf den Ecken des Rahmens stehen in der Diagonalrichtung mandelförmige Verzierungen, in die Punkte, Rechtecke und Ovale in Weiß auf lila Grund eingezeichnet sind. Der Grund der Seite ist links weiß gelassen, rechts blau angelegt, Schrift in goldener Kapitale und Unziale.

Auf fol. 4^{v} beginnt dann der Text in goldener karolingischer Minuskel, die Überschriften werden in Unziale ausgeführt in zwei verschiedenen Größen; zwei Stufen von Unzialen stehen am Beginn der Abschnitte als Initialen (s. Taf. d. Pal. Soc.). Ebenso wie im Aethelwold-Benedictionale hält der Schreiber bis zuletzt am Gebrauch des Goldes fest, dagegen hat die Schrift nichts von dem breiten schweren Stil, den wir als bezeichnend für die neue Schule im vorigen Abschnitt hervorheben konnten. Die Ligatur ra fehlt, während rt und ct verbunden werden; Kontraktionen und Suspensionen sind zahlreicher als im Benedictionale. Die Buchstaben der Minuskel sind kurz und haben verhältnismäßig kleine Rundungen mit starkem Druck auf allen Kurven. An Schriften des IX. Jahrh. wird man zunächst nicht erinnert, erst gegen Schluß finden sich

[1]) Boulogne, Bibl. Communale, Psalter 20, fol. 2^{r}, 2^{v}, St. Omer, Ms. 168, ol. 1^{v}. Zu dieser Gruppe gehören ferner: Boulogne 34 u. 107, St. Omer 342 bis.

[2]) S. Evangeliar „Lothars", Bibl. Nat.-Ms., Latin 266, fol. 23 (Abb. Facsimilés de Manuscrits Grecs, Latins et Français, Paris, Berthaud, Taf. XXVI).

gewisse Anklänge an den Duktus der Reimser Schule. Nach dem, was S. 39 Anm. 4 über englisches Urkundenwesen gesagt wurde, ist anzunehmen, daß die Handschrift in New-Minster geschrieben und ausgestattet worden ist; gewisse Unterschiede im Stil mit dem des Aethelwold-Benedictionale und die andersartige Schrift würden dadurch erklärt. Über das zeitliche Verhältnis der beiden läßt sich nach dem künstlerischen Charakter meines Erachtens nur das eine sagen, daß die einfacheren Farben dem karolingischen Kolorit näher stehen.

Günstigere Handhaben zum Vergleichen bietet ein anderes Werk unserer Schule, das auf Grund liturgischer Indizien auf das neue Münster weist: das Benedictionale des Erzbischof Robert in der Bibliothek zu Rouen.[1]) Die Handschrift, die aus der Kathedralbibliothek zu Rouen stammt und schon im 17. Jahrh. von Morin und Mabillon benutzt wurde, ist nach der künstlerischen Seite gewürdigt worden von Gage in seiner Studie über das Aethelwold-Benedictionale, von Westwood in dem bekannten Werk (S. 139) und neuerdings von J. A. Herbert in den „Illuminated Mss." 1911, S. 127. Ausführlich hat die Literatur verzeichnet H. A. Wilson, der im XXIV. Bde. der „Henry-Bradshaw-Society" 1903 den Text der Benediktionen usw. herausgegeben und nicht nur dessen liturgiegeschichtliche Stellung, sondern auch die Fragen über Ort und Zeit der Entstehung, sowie die Geschichte der Handschriften eingehend behandelt hat.[2]) So haben wir uns auch hier wesentlich

[1]) Rouen, Bibliothèque Municipale y 7. Da die Handschrift in neuerer Zeit sehr fest in (gelbbraunes) Leder gebunden worden ist, darf es nicht wundernehmen, wenn die Maßangaben in den verschiedenen Beschreibungen etwas voneinander abweichen; Henry Omont gibt in seinem Katalog der Bibliothek 322×332 mm an, Verf. hat für die Breite 233 mm gemessen (s. Wilson, S. X). Der Schriftspiegel mißt nur 208×123 mm, es ist also offenbar der Rand nahezu in seiner ganzen Breite erhalten, was sehr zu dem stattlichen Aussehen der Schriftseiten beiträgt (er mißt in der Höhe: oben 44, unten 71 mm, in der Breite: außen 74, innen 24 mm).

[2]) Die Frage, ob Robert, der Bruder der englischen Königin Emma, der von 990—1037 das Erzbistum Rouen unter sich hatte, der Besitzer der Handschrift war, oder ob Robert v. Jumièges, Erzbischof von Canterbury, unser Benedictionale, ebenso wie das Missale Rouen y 6, 1052 nach der Normandie mitgebracht hat, ist schon im XVIII. Jahrh. Gegenstand von Kontroversen gewesen und auf Grund der zahlreichen Eintragungen (= Ergänzungen) des XI. u. XII. Jahrh. nicht zu entscheiden. Auch Wilson, der eingehend (S. XIV—XVI) die Indizien gegeneinander abwägt, kommt zu keiner Entscheidung, dagegen neigt H. M. Bannister in seiner Besprechung der Wilsonschen Arbeit („English Historical Review" XVIII, 1903, S. 607) der zuerst genannten Annahme zu.

mit der künstlerischen Ausstattung des vorzüglich erhaltenen Werkes zu befassen. Ebenso wie im Aethelwold-Benedictionale sind jedesmal zwei gegenüberstehende Seiten mit dem gleichen Rahmenwerk verziert worden, so daß an hohen Feiertagen das aufgeschlagene Buch einen einheitlichen symmetrischen Schmuck darbot und zu gleicher Zeit rechts den Beginn der Benediction, links auf der Versoseite die dem Fest entsprechende biblische Szene zeigte. Leider sind solche Bilderpaare nur für Ostern, Pfingsten und Mariä Himmelfahrt erhalten, während an zwei anderen Stellen zwar die Zierseite vorhanden, das illustrierende Gegenstück aber offenbar verloren ist, wie im einen Fall (zwischen fol. 8 u. 9) die Lücke im Text, im anderen (zwischen fol. 27 u. 28) die Spuren des herausgenommenen Blattes beweisen. So müssen wir auf die Bilder zu Christi Geburt und Himmelfahrt verzichten und beginnen mit der Beschreibung des Auferstehungsbildes (fol. 21^{v}). Rechts stehen nach links gewandt drei Frauen, von denen die vorderste Räucherfaß und Salbgefäß hält, der Kopf der mittleren ist etwas höher sichtbar. Sie hören auf den Engel, der genau wie im Aethelwold-Benedictionale in der Linken das Szepter am unteren Ende hält und mit der überschneidenden Rechten die Frauen anredet. Er trägt goldenes Kleid und blauen Mantel, sein Haupt ist von üppigen Locken umgeben und mit einer Binde geschmückt. Gegenüber der eben verglichenen Handschrift sind die Figuren gewachsen im Verhältnis zur Bildfläche und stehen infolgedessen enger und unübersichtlicher, zumal der Künstler vermeidet, sie auf den Rahmen zu stellen. Um endgültig die Breitkomposition aufzugeben, bringt er auch die Wächter, deren Zahl er wieder auf drei vermindert hat, unter dem Grabe an. Damit wird der schön komponierten Gruppe des Engels mit dem dahinterstehenden Gebäude ihre zentrale Stellung genommen. Zugleich verliert sie das Harmonische, Wohlproportionierte, da der Engel durch seine Größe die Architektur verdeckt, diese aber ihrerseits unklar und unverstanden wirkt. Interessant ist auch, daß die schräge Dachfläche nicht mehr nach antiker Art aus Reihen gewölbter Ziegel gebildet wird, wie im Aethelwold-Benedictionale und der Metzer Schnitzschule, sondern daß horizontale, schmale Farbstreifen sie ersetzen und so das koloristische Dekorationsprinzip stärker zum Ausdruck bringen. Dagegen ist der Hintergrund weiß gelassen; auf die einzelnen Farben soll später im Zusammenhang eingegangen werden.

Auf dem Pfingstbilde fol. 29^{v} sind die Apostel wieder vor einem Kreisbogen sitzend dargestellt, ihre Füße setzen sie indes

nicht wie in der verglichenen Handschrift auf eine schwach gekrümmte Leiste, sondern auf einen, dem ersten parallel laufenden Bogen, was zeigt, daß das Verständnis für den qualitativen Unterschied der beiden Objekte verloren ist. Petrus und Paulus haben ihre Plätze vertauscht: der Anordnung im „Aethelstan-Psalter" entsprechend, sitzt links der unbärtige Petrus, den Doppelschlüssel und ein Buch haltend, rechts Paulus, der diesmal wieder durch einen Bart charakterisiert wird.[1]) Es war dem Künstler nicht möglich, mehr als zehn Apostel auf den gegebenen Raum zu verteilen; der Kopf eines elften wurde nachträglich von ihm auf der rechten Seite eingefügt. Von oben läßt die Taube des heiligen Geistes, die von einer Mandorla umgeben herabfliegt, feuerrote Strahlen auf das Haupt jedes einzelnen ausströmen, über ihr wird im Scheitelmedaillon des Bogens die Hand sichtbar.[2]) Es wäre denkbar, daß unser Bild nicht nur darin, daß es die Apostelfürsten in der üblichen Weise anordnet und Paulus bärtig gibt, sondern auch durch die Einführung dieser Hand und namentlich in der Bildung der Gebäude über den Bogen dem altchristlichen Vorbild näher steht als das Aethelwold-Benedictionale, so daß wir also direkte Abhängigkeit von der gemeinsamen Vorlage annehmen könnten. Derartige Beispiele von antiker Perspektive, wie sie die verkürzten, symmetrisch verlaufenden Längsseiten der beiden Architekturstücke über der Arkade zeigen, sind in unserer Zeit selten und unterscheiden sich prinzipiell von den entsprechenden Gebäudekomplexen im Aethelwold-Benedictionale, die auf den Typus des antiken Stadtbildes zurückgehen, jedoch gerade im Pfingstbilde diesen erheblich modifiziert haben (Gage, Taf. 23); ebenso weisen die wehenden Vorhänge auf altchristliche Zeit. Interessant sind ferner die verschieden hohen Türme mit den flachen Kuppeln, die hinter den einzelnen Gebäuden sichtbar werden: sie erinnern an den Grabbau der eben verglichenen Handschrift. Schließlich sei hingewiesen auf die girlandenartig umwundene Säule, die hinter den Aposteln die Bildfläche halbiert und zwei kleinere Bogen stützt, ein architektonisches Motiv, das entsprechend in der Szene von Christi Darbringung im Aethelwold-Benedictionale begegnet (s. Gage, Taf. 18). Dergleichen Säulenschmuck werden wir in der schon erwähnten Pariser Winchester-Handschrift (fol. 26 r) wiederfinden; ältere

[1]) S. S. 21 Anm. 3.

[2]) Das Rot dieser Strahlen lehrt uns, wie im Aethelwold-Benedictionale die entsprechende, stark beschädigte Stelle ausgesehen haben mag. (S. S. 21.)

Beispiele sind bekannt aus der Bibel von St. Paolo und dem Bamberger Boethius, der der späten Turonischen Schule angehört (Chroust, Lief. XVIII, Taf. 8b). Der Hintergrund ist diesmal nicht weiß gelassen, sondern wird unterhalb der zwei kleinen Bogen in wagrechte, braunviolette Zonen gegliedert, die sich nur dadurch voneinander abheben, daß die Farbe in zwei verschiedenen Nuancen aufgetragen und außerdem stellenweise mit durchsichtigem Weiß gehöht wird. Das obere Stück dagegen durchziehen verschiedenfarbige, ganz schmale Streifen, die kräftig ineinandergestrichen worden sind, ähnlich wie auf dem Dach des vorhergehenden Bildes. Auch in dieser Hinsicht wird unsere Handschrift einer antikisierenden Vorlage näher stehen, als das Aethelwold-Benedictionale mit seinen sorgfältig abgegrenzten Zonen.[1])

Im letzten Bild (fol. 54^{v}), das den Tod Mariä wiedergibt, wird demgegenüber auf jede Angabe des Hintergrundes verzichtet, so daß die Figuren mit ihren schweren Farben wie bei der Osterszene vor dem weißen Pergament stehen. Die Auffassung ist die gleiche wie im Aethelwold-Benedictionale; die heilige Jungfrau ermahnt und tröstet vom Totenbett aus die klagenden Frauen. Das Bett steht diesmal schräg wie in dem Bilde der Geburt der eben genannten Handschrift; die Zahl der Frauen ist auf vier vermehrt, was, wie wir sahen, der Textstelle widerspricht. Über der Szene schwebt eine Heiligenkrone[2]) und darüber wird im Medaillon, unabhängig davon, die Hand Gottes sichtbar. Die untere Hälfte des Bildes mit den zwölf Aposteln ist diesmal weggelassen.

Bei den drei Szenen fanden wir demnach enge ikonographische Übereinstimmung mit den entsprechenden Bildern des Aethelwold-Benedictionale, möglicherweise an einigen Stellen Zurückgehen auf die gemeinsame Vorlage. Demgegenüber erkennen wir in der Entwicklung der Rahmenornamentik in vieler Hinsicht ein Weiterfortschreiten auf der Bahn, auf der der Künstler der anderen Handschrift schon eine so große Strecke zurückgelegt hatte. Wieder handelt es sich um Rechtecke mit Eckrosetten (fol. 9^{r}, 21^{v}, 28^{r})

[1]) Eine parallele Erscheinung treffen wir in dieser Zeit an in dem „Göttinger Sakramentar", das sich ganz entsprechend von den zeitgenössischen kontinentalen Handschriften unterscheidet (s. E. H. Zimmermann, „Die Fuldaer Malerei in karolingischer und ottonischer Zeit", Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1910.

[2]) Vgl. die Kronen beim „Chorus Virginum", Aethelwold-Benedictionale, fol. 1^{v}, 2^{r} (Gage, Taf. 4, 5).

oder Arkaden (fol. 29^{v}, 54^{v}), die von goldenen Leisten eingefaßt und mit Blattwerk gefüllt werden. Bei den ersteren finden sich außerdem in der Mitte der Längsseiten Medaillons, die in zwei von drei Fällen ebenso wie die Rosetten üppig sprossendes Blattwerk aussenden, so daß hier wie bei den späteren Bildern im Aethelwold-Benedictionale für den friesartig aufgereihten Akanthus wenig Platz bleibt. Wo ihm Raum übrig gelassen, wird er nicht in der eben angedeuteten Weise zusammengesetzt, sondern die in dem schmaler werdenden Rahmen leer stehenden Flächen werden gefüllt durch je eine Palmette, die in der Anordnung ihrer Teile sich der Form des zur Verfügung stehenden Bordürenfeldes anpaßt. Demzufolge wird schon das Mittelglied kürzer und breiter, die anschließenden sehr elastischen Blätter sind stark nach der Seite geschwungen, während kleine Sprößlinge den durch die großen Richtungsdifferenzen freibleibenden Raum ausfüllen.

Auch hier in den Bordüren treten neben dem Akanthus ungezackte Blütenblätter auf, wie vordem in den Rosetten. Vor allem aber fallen die neuen kelch- oder tütenförmigen Bildungen des Akanthusblattes auf, das dadurch sich erheblich unterscheidet von den glatten, straffen Formen im Aethelwold-Benedictionale oder in der Metzer Schule. Dabei ist stets nur der Kontur der vorderen Kelchhälfte gezackt, der der hinteren läuft in einem Bogen außen herum, so daß die beiden Hälften wie aufeinandergelegt erscheinen und so einen flächenhaften Eindruck machen. Beibehalten ist noch der schmale, farbige Streifen zwischen den goldenen Stäben und dem schwarzen Grund; das Füllwerk der Bordüren unterscheidet sich aber qualitativ nicht mehr von dem übrigen Rahmenornament: alles Blattwerk unterliegt den gleichen Kräften, den gleichen Wachstumsbedingungen. Ebenso haben Kapitäle und Basen ihren struktiven Charakter endgültig aufgegeben, sie sind Teile eines dekorativ wirkenden Ganzen, so gut wie die viereckigen Rahmen. An Stelle des Kapitäls treten in der Arkade des letzten Bildes vierpaßartige Formen, die in Erinnerung an den ursprünglichen Bau dieses Gliedes von zwei horizontalen Leisten durchschnitten werden, den Resten von Deck- und Grundplatte. Die Füllung der Kleeblattformen durch vier diametrale schmale Blattstrahlen hat nichts mehr gemein mit der üblichen Verzierung der Kapitäle, nur in den ähnlich eingerahmten Basen ist etwas entsprechendes erhalten. Der ganze Schmuck hat den Charakter des Teppichartigen angenommen. Bei den Eckrosetten, die die vom Aethelwold-Benedictionale gegebenen Möglichkeiten weiter variieren und ebenfalls vierpassartige

Leisten einführen, ist vor allem auf die Füllung der inneren Quadrate aufmerksam zu machen (fol. 21^{v}, 28^{r}), weil sie in den späteren Handschriften Schule gemacht hat. Schon in der reicheren Schwesterhandschrift war, abgesehen von dem unklaren Beispiel auf fol. 64^{v} (Gage, Taf. 22) die nämliche Aufgabe auf fol. 45^{v} (Gage, Taf. 19) gestellt und dadurch gelöst worden, daß die vier in der Diagonale stehenden Teile eines achtblättrigen Blütenkelches sich bis in die Ecken des Vierecks ausstreckten, während die senkrechten und wagrechten Blättchen ihre Enden umbiegen mußten. In unserem Benedictionale wird von dem Umschlagen kein Gebrauch gemacht, dagegen hilft die Mannigfaltigkeit der Blattarten und die Möglichkeit mit ihnen zu wechseln: auf fol. 28^{r} werden die Ecken ausgefüllt durch fünfteilige Blättchen, die sich ganz dem Winkel anpassen, das andere Mal auf dem Osterbild finden tütenförmige Bildungen Verwendung und zwar in der Weise, daß der hintere überstehende Teil mit dem glatten Rand völlig in die Ecke hineingezogen wird. Die verschiedenen Blattarten schmiegen sich eng aneinander an und der Hintergrund verschwindet beinahe. Die Freude an geradezu phantastisch geschlitzten Bildungen spricht sich namentlich aus in der Form der Blattkelche, die auf fol. 26^{r} an den Ecken der besprochenen Quadrate ansetzen. Durchweg wird auf eine bestimmtere, schärfere Konturierung Wert gelegt, die dazu führt, den Akanthus in kleinen Zacken endigen zu lassen. Zu gleicher Zeit macht sich ein neues Substanzgefühl bemerkbar: die Blätter sind trockener, zäher als in der älteren Handschrift, trotz der größeren Stoffmasse und des größeren Volumens.

In zweifacher Hinsicht trägt die Technik den veränderten Stilprinzipien Rechnung; einmal dadurch, daß beim Nachziehen des Umrisses mit weißer Farbe das Instrument gehalten wird wie unsere Rundschriftfeder und infolgedessen der Winkel zweier aneinander stoßender Kurven sehr spitz, deren Mitte dagegen breit wird, andererseits, indem der Maler auf den Blättern jeweils eine hellere und eine dunklere Nuance der gleichen Farbe nebeneinander setzt und so auch die Flächen in schmale, voneinander sich abhebende Streifen zerlegt. Die Verteilung der tieferen Töne deutet darauf hin, daß dieses System von einer mit illusionistischen Mitteln arbeitenden Vorlage übernommen ist, aber während es dort dazu gedient hat, zu modellieren, ist es sehr fraglich, ob unser Künstler das Gefühl für den ursprünglichen Zweck besitzt und ob nicht das Prinzip der dekorativen Bereicherung ihn bestimmt; man sehe darauf vor allem

das Blattwerk auf fol. 54^{v} an und beachte die Weiterentwicklung in den Handschriften Rouen y 6, Holkham-Hall 16 und Oxford Bodl. Douce 296 (s. Schlußkapitel). Dem entspricht es, wenn die Farbe ebenso wie auf den letzten Seiten des Aethelwold-Benedictionale innerhalb einer Palmette von Glied zu Glied wechselt und nur bei symmetrischer Stellung zweier Blätter wiederholt wird. Dagegen sind die Farben nicht so bunt wie dort: es werden verwandt zwei Schattierungen von graugrün, von weinrot, von violett, bräunlichorange und blauoxyd; schon das System der zwei Töne bürgt für Übergänge innerhalb des Kolorits. Zusammenfassend und ordnend wirken wieder die schweren goldenen Leisten und der schwarze Hintergrund innerhalb der Rahmen.

Wir gehen nun dazu über, auch die Figuren in ihrer Formengebung und ihrem Stil zu untersuchen und denen der früher besprochenen Handschriften gegenüber zu stellen. Zuerst vermissen wir das leichte, graziös Geschwungene, das den schlank gebauten Gestalten des Aethelwold-Benedictionale eigen ist und in dem zierlichen Bau der Hände und Füße ausklingt. Die Köpfe sind in unserer Handschrift gedrungener, Augen und Nase entsprechend breiter gebildet; der Nasenrücken wird stets durch die beiden Konturlinien eingefaßt, wozu sich der Künstler des Aethelwold-Benedictionale nur versuchsweise entschließen konnte (Thomas- und Aetheldrythabild s. S. 35). Auch die Haarbehandlung nähert sich dem, was dort bei dem Thomasbild versucht worden ist, indem nur der Umriß durch sich überschneidende, weit ausholende Bogenlinien angegeben, die Innenfläche indes mit einer helleren Farbe ausgefüllt wird; dadurch wirkt das Haar massig und reich. Während eine Menge der feineren Faltenmotive, die beim Aethelwold-Benedictionale so viel zum Rhythmus der Linien beigetragen haben, verschwinden, werden die größeren Faltenzüge auffallend stark herausgearbeitet; man achte namentlich darauf, wie weit die horizontalen Züge den Kontur der Figuren überschneiden (z. B. Engel des Osterbildes, Apostel bei Pfingsten), eine Erscheinung, die bei dem wenig späteren Cambridger Evangeliar noch deutlicher zutage tritt (Trin. Coll. B. 10. 4). Auch die Bewegung der Säume hat viel von ihrer energischen ausdrucksvollen Sicherheit verloren; an Stelle der scharfgewinkelten Umrisse mit den gehäuften Faltennestern treten Wellenlinien, die stellenweise zackenartig zugespitzt sind. Deckweiß wird wieder reichlich verwandt, wenn auch mit geringerer Geschicklichkeit und Nuancierung als in der Schwesterhandschrift, dagegen ist es in den Gesichtern viel mehr verrieben mit dem Karnat, so daß

die weißen Dreiecke auf den Backenknochen und die Streifen auf Stirn und Wange nicht mehr unvermittelt dastehen. Die Farbe der Haut ist rötlichorange, die der Konturen braun.

Aus dem bisher Gesagten geht ohne weiteres hervor, daß unsere Handschrift den so minutiös gezeichneten Figuren auf dem Charter noch ferner steht, als den Bildern des Aethelwold-Benedictionale. Dies ist insofern auffallend, als beide Werke sicher für New-Minster, möglicherweise in diesem Kloster hergestellt worden sind. Vielleicht erteilt die Schrift weitere Auskunft.

Wenn wir absehen von den zahlreichen später (saec. XI ex., XII) zugefügten Teilen, scheint unser Manuskript von einer Hand geschrieben zu sein, ausgenommen eine einzige Seite, die die Fortsetzung der ersten und den Beginn einer zweiten Osterbenediction enthält und den Rücken der zugehörigen Zierseite bildet. Die Schrift dieses Blattes gleicht völlig der des Aethelwold-Benedictionale; dagegen scheint der eigentliche Schreiber unseres Manuskripts aus einem anderen Atelier hervorgegangen zu sein, obwohl auch bei ihm die Buchstaben breite runde Formen angenommen haben und obwohl die Anordnung der Schrift und die Verteilung von Kapitalen und Unzialen übereinstimmt mit den Gepflogenheiten der zuvor genannten Gruppe. Ich verzichte darauf, die Formen der einzelnen Buchstaben zu vergleichen, möchte aber darauf aufmerksam machen, daß die in Old-Minster verwandte Ligatur ra nicht vorkommt, daß andererseits abweichend von dem dort üblichen ct und rt verbunden werden. Die Zahl der Abkürzungen ist ebenso wie dort ganz gering. Daß eine einzige Seite, womöglich die erste eines Abschnittes, von einem anderen irgendwie überlegenen Schreiber ausgeführt wird, gewissermaßen als Muster, kommt auch sonst vor; so ist im angelsächsischen Evangeliar in York (Kapitelsbibliothek), fol. 14^{v}, die erste Seite des Matthäus-Evangeliums in einem runden charakteristisch englischen Schrifttyp, der gegen 1020 (in Canterbury?) aufgekommen sein mag, geschrieben, während der Rest der Handschrift einen älteren Stil vertritt.[1]) Diese Tatsache ist neben dem liturgischen Befund, der klar für New-Minster spricht, ein weiteres Indizium dafür, daß unser Benedictionale nicht am gleichen Platz

[1]) S. Beschreibung der Handschrift English Historical Review XXVII, 1912, S. 1 ff. (W. H. Stevenson). Der Schrifttyp der Probeseite (fol. 14^{v}) begegnet wieder in der Canterbury-Urkunde von 1018 (Sanders Facs., Bd. III, XXXIX), in urkundlichen Eintragungen der Handschrift Brit. Mus. Claud. A III, fol. 2^{r}—3^{v}, die sich auf Christ-Church, Canterbury beziehen und in einem Aldhelm der Brüssler Bibliothek, dessen Provenienz unbekannt ist (Ms. 1650).

wie das Aethelwold-Benedictionale geschrieben ist, für den Entstehungsort der Miniaturen beweist sie nichts, im Gegenteil muß darauf hingewiesen werden, daß die Old-Minster-Schrift auf der Rückseite eines Zierblattes gestanden hat, daß sie also vom Maler geschrieben sein könnte und andererseits, daß unsere Miniaturen schon erheblich von dem Bild König Edgars abweichen. Gewiß sind alle solche Zuteilungsversuche zwecklos, ehe man sich nicht klar darüber wird, wo die Grenzlinie zwischen Individual- und Atelierstil in der Schrift zu ziehen ist. Daß auch in New-Minster rege Kunsttätigkeit geherrscht hat, erfahren wir aus dem um 1020—1030 geschriebenen Register von Hyde Abbey (Brit. Mus. Stowe 944), wo ausführlich über die Projekte und Taten des Abts Aethelgar (965—977) berichtet wird.[1]) Schließlich muß noch erwähnt werden, daß nach H. A. Wilsons Untersuchung (S. 169) nur die Benedictionen des Temporale denen des Aethelwold-Benedictionale entsprechen (mit geringer Abweichung), daß dagegen das Sanktorale größere Übereinstimmung mit dem Pontifikale des Dunstan (aus Canterbury, s. S. 3) und dem „Pontificale Lanalatense" (Rouen A. 27)[2]) zeigt, (also wohl einer älteren englischen Tradition folgt?)

Demgegenüber ist ein drittes Winchester-Benedictionale, die schon öfters zitierte Pariser Handschrift Ms. Lat. 987, sowohl des Charakters der Schrift wie des Inhalts wegen, in nächste Nähe des Aethelwold-Benedictionale zu setzen.[3]) Trotzdem soll sie erst jetzt besprochen werden, da ein Teil ihrer künstlerischen Ausstattung einer fortgeschrittenen Stilstufe angehört und zu den späteren Werken der Schule überleitet. Andererseits werden wir gerade bei ihr, was den Rahmenbau betrifft, karolingische Anklänge finden; figürliche Darstellungen fehlen ganz.

---

[1]) W. d. Gray-Birch: „Liber Vitae: Register and Martyrology of New-Minster and Hyde-Abbey, Winchester", S. XIV, SS. 9—11. Gage und Westwood nehmen an, daß für diesen Abt Aethelgar unser Benedictionale hergestellt worden sei, doch glaube ich nicht, daß die Handschrift vor 980—990 entstanden ist; Aethelgar aber wurde schon 977 Bischof von Selsey, 989 Erzbischof von Canterbury.

[2]) S. „Archaeologia" XXV, 1834, SS. 235—271 (J. G. Rockewode), Cat. des Mss. des Départements 8°, I, S. 69. H. A. Wilson 1903, S. XVII.

[3]) Delisle, Leop., „Memoire sur d'anciens sacramentaires" 1886, p. 216; „The New-Pal. Soc." 83, 84.

Warner-Wilson, „Aethelwold-Ben." XXIV (Warner) LVIII (Wilson); vgl. Wattenbach, „Deutschlands Geschichtsquellen" 1904, S. 468, Anm. 7; Delisle, „Journal des Savants" 1903. S. 435.

Geschichte und Herkunft der Handschrift sind bereits behandelt worden von Delisle in seiner Arbeit über die Sakramentare, und dann brachte vor einigen Jahren die New-Palaeographical Society zwei Faksimiles mit einer Beschreibung der Handschrift. Wir gehen deshalb sofort zur Analyse des Schmuckes über.[1]) Die erste Zierseite auf fol. 16^{r} ist ganz einfach gehalten; sie zeigt lediglich einen schmalen (etwa 9 mm breiten) rechteckigen Rahmen, der aus einem goldenen und einem farbigen Streifen gebildet wird. Ganz entsprechend ist fol. 71^{r} eingefaßt, nur daß hier eine Dreiteilung der Leisten stattfindet; auf fol. 63^{r} wird die obere Schmalseite eines ebenso gebildeten Rahmens halbiert durch ein Medaillon, das eine achtblättrige orientalische Blüte einschließt, eine weitere Variante bietet fol. 68^{r}, wo in das Rechteck eine Bogenstellung hineingesetzt ist; von irgend welchem vegetabilen Beiwerk ist auch hier abgesehen worden. Wesentlich interessanter sind die Zierseiten zu Palmsonntag, Pfingsten und Peter und Paul (fol. 26^{r}, 43^{r}, 65^{r}), die Beispiele für die Entwicklung der Arkade bringen. Das zuletzt genannte Blatt ist das einfachste: auf dünnen, goldenen Säulchen mit attischen Basen und zierlichen Blattkapitälen ruht ein Bogen, der ebenso wie die entsprechenden Glieder im Aethelwold-Benedictionale (2^{v}, 3^{r}) verhältnismäßig schmal beginnt und nach dem Scheitel zu breiter wird; die Häuschen, die hier, wie bei den zwei oben mitgenannten Zierseiten auf den Kapitälen aufsitzen und von den Bogen überschnitten werden, sind einfachere, weniger gut verstandene Vertreter des Typs, den wir auf dem Pfingstbild der vorher besprochenen Handschrift gefunden haben. Sehr sorgfältig sind die vor- und zurückspringenden Profile der vielfach zusammengesetzten Basen und Kapitäle ausgearbeitet; das straff angezogene, beinahe metallisch wirkende Blattwerk des letzteren steht karolingischen Typen näher als irgend welchen englischen Produkten, es ist indes nicht, wie man dem Charakter nach erwarten könnte, mit Gold, sondern mit einem bräunlichen Karmin ausgefüllt worden. Die ersten Spuren

[1]) Zierseiten:

Fol. 16^{r} *Purificatio Mariae.*
„ 26^{r} *Benedictio in ramis palmarum.*
„ 31^{r} „ *in die Sc̄o. Pasche.*
„ 41^{r} „ *in die Ascensionis Dn̄i.*
„ 43^{r} „ *in die Sc̄o. Pentecosten.*
„ 63^{r} „ *in nativitate Sci. Johannis Baptiste.*
„ 65^{r} „ *in natale ap̄lor̄u Petri et Pauli.*
„ 68^{r} „ *in assumptione Sc̄ae. Mariae.*
„ 71^{r} „ *in nativitate Sc̄ae. Mariae.*

der reicheren vegetabilen Ornamentik begegnen im Rahmenwerk der Palmsonntagseite (fol. 26r), wo das verhältnismäßig kleine Kapitäl aus zwei Platten und einer fetten siebenteiligen Palmette zusammengesetzt wird, die an ähnliche Bildungen in den Bordüren des Benedictionale in Rouen erinnert, dagegen vom üblichen weit ausgebreiteten Füllwerk der Winchesterkapitäle sehr abweicht. Auch die übrigen Architekturglieder sind breiter als auf dem vorher besprochenen Blatt, was weiter das stärkere Ausladen der Basis zur Folge hat. Erst damit, daß auf fol. 43r an Stelle der Säulen der breite Rahmenpilaster tritt, wird die Möglichkeit gegeben, das Kapitälblattwerk zu lockern und zugleich den Bogen mit Ornament zu füllen; die Basis dagegen behält immer noch ihr streng architektonisches Aussehen. Es ist auffallend, wie sehr die Stellung des Ornaments in der Archivolte abweicht von dem, was wir aus den Schwesterhandschriften kennen, ganz abgesehen von der andersartigen Zeichnung der Blätter, über die weiter unten im Zusammenhang zu reden sein wird. Nur die Mittelpalmette, die ungefähr den Kapitälen auf fol. 26r entspricht, steht aufrecht, soweit der geringe Durchmesser des Bogenfeldes es gestattet; die anschließenden Blattgruppen dagegen, die dicht gedrängt das immer schmaler werdende Bordürenfeld füllen, sind gezwungen sich zu legen und sich schließlich nach unten zu richten, um sich den konvertierenden Leisten anzupassen. Im einzelnen setzen sie sich zusammen aus einem großen und zwei kleineren Blättern, die Teile eines Kelches sind und den Fuß des größeren Blattes umschließen. So liegen Gewächse vor, die in Form und Stellung etwas an das Ornament des schon erwähnten Remigius-Elfenbeins in Amiens erinnern. Auf der gleichen Seite treffen wir eine in der Winchester-Schule meines Wissens einzigartige Erscheinung, daß nämlich ein als Initiale verwandter Kapitalbuchstabe in vegetabile Bildungen ausläuft. Die Palmette, die seinen oberen Abschluß bildet, ist dreiteilig und ähnelt den auf dem Rand verteilten Blüten der Miniatur König Edgars, nur daß charakteristischer Weise am Ansatz des mittleren Blattes zu beiden Seiten winzige Sprößlinge sichtbar werden und dem Kontur etwas Springendes geben; am inneren Ende findet sich einer jener merkwürdigen Blattkelche, die wir von dem Benedictionale in Rouen her kennen. Ebenso wie in den Rosetten von fol. 28r jener Handschrift, ist der hintere Teil wieder weit über den Rand des vorderen hinaus verlängert und endigt in einer Einrollung; die beiden Teile liegen flach aufeinander, so daß hier und fernerhin von einem Kelch nicht mehr gesprochen werden

kann, zumal wir in späteren Handschriften drei und vier solcher Lagen übereinander finden werden.[1])

Auch für den reichen rechteckigen Rahmenschmuck bietet die Handschrift Beispiele und zwar in den Zierseiten zu Ostern und Himmelfahrt (fol. 31^{r} und 41^{r}). Das Altertümlichere der beiden Blätter ist zweifellos das zuerst angeführte: der Schmuck folgt in der Disposition dem des Aetheldrythabildes im Aethelwold-Benedictionale, den wir dort als den fortgeschrittensten kennen gelernt haben und dessen Merkmal darin bestand, daß der rechteckig zum Rahmen gestellte Blattfries völlig durch Ausstrahlungen der Rosetten ersetzt worden war. Die Ecken unseres Bildes sind mit Vierpässen besetzt, in die je ein Quadrat so hineingestellt worden ist, daß seine Ecken und die Schnittpunkte des Vierpasses sich decken. Da hiermit zum erstenmal eine feste Verbindung zwischen den bisher ohne Berührung konzentrisch ineinander geschobenen Rosettenleisten hergestellt ist, da außerdem das gleiche Motiv um 45° gedreht, in dem wenig späteren Evangeliar von Besançon[2]) begegnet, glaube ich hier eine Tendenz zu strafferen Bordürenbildungen zu erkennen. Dem entspricht es, daß die Rahmen schmaler gestaltet werden, ein Bestreben, das schon im Benedictionale zu Rouen fühlbar gewesen ist, hier aber viel deutlicher hervortritt. So kommen wir schließlich zu einer neuen Art der Füllung (auf fol. 41 unserer Handschrift), die teilweise völlig übereinstimmend in dem zwischen 1010 und 1020 geschriebenen Missale Roberts von Jumièges (fol. 36^{v}, 37^{v}) begegnet.[3]) Obwohl auch sie ihre Einzelheiten der Blattornamentik entlehnt, treten doch völlig neue Kombinationen auf, die auf jedes Eigenleben verzichtend tapetenartig den schmalen Bordürenstreifen füllen und mehr, als das früher der Fall war, den Stäben untergeordnet werden. Die alte Art der Blattfriese begegnet zuweilen in den Feldern der Bogen (Missale Rouen 32^{v}, 33^{r}); in senkrechten Rahmenstreifen dagegen verwendet man lieber solche Ornamentik, die ausgesprochene Vertikaltendenz hat oder in dieser

[1]) Z. B. Ms. Bodl. Douce 296, fol. 9^{r}.

[2]) Bibliothèque, Ms. 14, s. Cat. général XXXII, S. 13. In der Schrift nächst verwandt ist die nicht illustrierte „*Vita Sci. Swithuni*“, Brit. Museum Royal 15 C VII.

Photographien der Handschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Dr. Koehlers.

[3]) Rouen y 6 — Literatur: Westw., SS. 136—138, Taf. 40. — Wilson, H., A. 1896. — Herbert, S. 128. — Gasquet-Bishop, Bosworth-Psalter 1908, S. 181.

Hinsicht neutral ist (man vergleiche auch, wie auf fol. 32^{v}, 33^{r} des Missale in Rouen ursprünglich senkrecht zum Rahmen stehende Palmetten schräg nach oben gedreht sind, weil sie in einer senkrechten Bordüre stehen). Auch bei den Rosetten der eben besprochenen Zierseite (des Benedictionale) entwickelt sich das Blattwerk innerhalb der vierpaßförmigen Rahmenleiste; jedoch erscheinen auf den Außenseiten, ohne daß von innen her darauf vorbereitet worden wäre, auf die Diagonalachsen verteilt, vier Blattenden, die je zwei fadendünne, symmetrisch nach außen geschwungene Stengel aussenden. Die blütenartigen Bildungen an deren Enden sind zusammengesetzt aus einem mehrfach geschlitzten Kelch und einem eingerollten Blütenblatt. Wie schon weiter oben angedeutet worden ist, halte ich es für möglich, daß das Motiv des feinen langen Stils, das meines Wissens bei Miniaturen sonst nicht vorkommt, der Zellenschmelztechnik entlehnt ist: ich denke an die Deckel der Pariser Handschriften 9383 (Bouchot, Taf. 2) und 817 (Expos. 274). Die Blüten zeigen wieder ganz deutlich die überall sich ausdrückende Vorliebe des Künstlers für winzige, zackenartige Sprößlinge, die zwischen größeren Blättchen eingeschaltet werden. Auch der seitliche Umriß des Akanthus wird häufig geschlitzt, an den Blattenden formt man den mittelsten Teil rund, die äußeren dagegen werden spitz zugeschnitten. Viel mehr noch als im Benedictionale zu Rouen hat man das Gefühl einer stofflichen Veränderung gegenüber dem Ornament des Aethelwold-Benedictionale; man denkt an ein scharf gezacktes, trockenes Gewächs. Sehr häufig werden größere Blätter von kleineren teilweise bedeckt, wobei hier noch in der Regel eine gewisse Richtungsdifferenz und ein kelchartiges Ineinandergreifen vorliegt, während sie in dem späteren Missale des Robert von Jumièges flach aufeinander gelegt werden und zwar so, daß meistens ein zackiger Kontur von einem glatten, ovalgeformten eingeschlossen wird. Die Anläufe dazu fanden sich ja schon im Benedictionale zu Rouen. Auch in dem Nebeneinandersetzen zweier verschieden heller Töne der gleichen Farbe geht unser Künstler wieder einen Schritt weiter, indem er dieses Verfahren zur Regel macht und den Abstand so vergrößert, daß z. B. auf fol. 31^{r} relativ dunkle Farben neben ganz verdünnten hellen Tönen auf dem gleichen Blatt stehen. (Tatsächlich wird der dunklere Ton auf den helleren aufgetragen.) Daß hier wirklich, wie schon vermutet, die dekorative Umbildung einer illusionistischen mit Farben modellierenden Technik vorliegt, lehren die altertümlichen Architekturstücke unserer Handschrift, indem sie den Über-

gang vom Alten zum Neuen veranschaulichen. Es ist nicht zu bestreiten, daß auf fol. 65r, dem zuerst beschriebenen Blatt mit Arkaden, die Basen, wenn auch unbewußt, nach der alten pleinairistischen Art modelliert sind durch zwei Abstufungen von mauve, die breit ineinander gestrichen sind. Ähnliches gilt für die entsprechenden Glieder auf fol. 26r, wo besonders der Schatten an der Hohlkehle zu beachten ist, wesentlich schlechter dagegen wirkt fol. 43r. Sehr interessant ist ferner ein Vergleich der beiden mit einem Band umwundenen Säulen auf fol. 26r: während nämlich links noch der dunklere Ton seitlich den Vertikalen entlang in ungleichmäßiger Ausdehnung eingetragen wird, hat der Künstler bei der zweiten Säule ihn dazu verwandt, die von Vertikalkontur und schrägem Band eingefaßten Parallelegramme allseitig gleich breit einzurahmen und dadurch erwiesen, daß er nicht darauf ausgeht, den Eindruck der Rundung zu erzielen. Auch die Bogen auf fol. 65r lassen das Prinzip der Vorlage erkennen. Mit dem Bestreben, die Konturen scharf zu zeichnen, mag es zusammenhängen, wenn nicht nur die Linien in Deckweiß, sondern die Farben überhaupt viel weniger pastos als in den beiden anderen Benedictionale-Handschriften aufgetragen werden, zugleich ist das Kolorit im ganzen heller geworden, zumal da die schwarzen Grundflächen in den Bordüren vollständig zugedeckt werden von den neuen Rahmenmustern. Die in ihrer Ornamentik reichste Seite fol. 31r zeigt folgende Farben: helles, bräunliches Grauviolett und Braunviolett, stahlblau mit einem Stich ins Grüne, ganz helles Grün und ein fast schwarzes Braunrot mit mennigrotem Kontur (der sonst schwarz und weiß), schließlich ein Graugrün, das auf einen ganz verdünnten, beinahe farblosen Ton aufgetragen wird; diese undefinierbaren hellen Farben treten zuerst ganz vereinzelt auf im Aethelwold-Benedictionale (z. B. Aetheldrythabild), sie finden sich am häufigsten in dem um 1030 entstandenen Psalter der Bodleiana (Douce 296) und im Evangeliar zu Holkham-Hall. So sehen wir, wie unser Benedictionale auch im Kolorit, nicht nur in den Formen überleitet zu einer Gruppe von Werken, die in der Zeit von etwa 1010—1030 den Stil der Winchester-Schule weiterbilden und als deren bedeutendstes wohl das Missale des Robert von Jumièges in Rouen anzusehen ist. Danach darf angenommen werden, daß die eben besprochene Handschrift gegen die Wende des Jahrhunderts entstanden ist, trotz einiger retrospektiver Motive. Andererseits wird sie der Schrift wegen nicht weiter vom Aethelwold-Benedictionale weggerückt werden dürfen, da die beiden Werke hierin eng ver-

wandt sind. Das Fehlen einer Benediction für den heiligen Swithun, dessen Gebeine 971 nach Winchester gebracht wurden, gibt deshalb keinen sicheren Anhalt für die Datierung, da in dem *Proprium Sanctorum,* des Teils der Handschrift, der für uns in Betracht kommt, englische Heilige überhaupt nicht vorkommen.[1]) Sollte trotzdem von seiten der liturgischen Forschung der Einwurf erhoben werden, daß in einem in Winchester um 1000 geschriebenen Benedictionale die Heiligen Swithun und Aetheldrytha nicht fehlen dürfen, so könnte man zunächst denken, daß die Handschrift für ein anderes Kloster bestimmt war oder daß der künstlerische Schmuck später hinzugefügt worden ist; ersteres ist deshalb unwahrscheinlich, weil der zweite Teil, wie ich zu zeigen hoffe, etwa fünfzig Jahre später, ebenfalls in Winchester geschrieben worden ist; gegen die zweite Annahme spricht der Umstand, daß auch auf Zierseiten die im Text angewandte Minuskel begegnet, es müßte denn die Schrift und die Vorzeichnung des Rahmens gleichzeitig mit dem übrigen, die Ausführung des Schmuckes später entstanden sein, was doch sehr unwahrscheinlich ist. Oder man wird gezwungen, zwei verschiedene Stile gleichzeitig in Winchester anzunehmen, wozu sich der Verfasser nach den Ergebnissen, die aus der Analyse der vier besprochenen Handschriften hervorgegangen sind, nicht entschließen kann. Was die Geschichte der Handschrift betrifft, so hat Leop. Delisle die verlockende Hypothese ausgesprochen, daß unser Benedictionale identisch sei mit einer Handschrift, die aus dem englischen Kloster Ramsey an den Abt Gauzlin von Fleury geschickt worden ist; er beruft sich dabei auf eine Stelle der Vita Gauzlini, wo es heißt, daß neben vielen anderen Kostbarkeiten ein Benedictionale, dessen Versanfänge in Gold geschrieben waren, von Ramsey über das Meer an Gauzlin geschickt worden ist. Da der Abt 1029 stirbt, so müßte das Benedictionale vor dieser Zeit vollendet worden sein. Dem scheint mir jedoch der Charakter der englischen Minuskel, in der der zweite Teil des Werkes geschrieben ist, zu widersprechen und völlig unmöglich ist es, die den ersten Teil korrigierende englische Hand in so früher Zeit tätig sein zu lassen, es müßte denn sein, daß ein Engländer in Fleury die Rasuren vorgenommen hat (so z. B. fol. 9^{r}, Linie 4, 6, 9, fol. 15^{v}, 72^{v}, 81^{v}). Schon von den Herausgebern der New-Palaeographical Society wurde darauf hingewiesen, daß, wenn der zweite Teil, der Bene-

[1]) Die Herausgeber der „New-Pal. Soc." halten die Entstehung der Handschrift nach 971 aus dem angeführten Grund für unwahrscheinlich.

dictionen für die Feste zahlreicher Heiliger enthält, in oder für Ramsey geschrieben worden wäre, die Namen der Heiligen Felix, Oswald und Ivo nicht fehlen dürften. Dagegen hielten sie es für denkbar, daß der zweite Teil in Canterbury geschrieben sei, da er eine Benediction für die Heilige Austroberta enthält, abgesehen von ebensolchen für Dunstan und Aelphege. Demgegenüber scheint es wesentlich, daß drei Feste des Heiligen Aethelwold, zwei des Heiligen Swithun und je eines von Birinus und Aetheldrytha ausgezeichnet werden. Andererseits fehlen Benedictionen für Judoc und Grimbald, die Heiligen New-Minsters, was im Zusammenhang mit den drei Items für Peter und Paul (zwei für beide zusammen, eines je für Petrus und Paulus) darauf schließen läßt, daß die Handschrift für Old-Minster bestimmt war. Auch der Charakter der Schrift weist deutlich auf Winchester: die steilen, runden Buchstaben gleichen völlig denen des Psalters Vit. E. XVIII,[1]) der um die Mitte des Jahrhunderts eben dort geschrieben wurde, und denen des Missale in Le Havre, das gleichfalls in Winchester, Old-Minster entstanden ist und bisher auf ungefähr 1120 datiert wurde.[2]) Sie sind ferner verwandt der Schrift des Arundel-Psalters 60[3]) und der Psalterien Stowe 2[4]) und Harl. 863.[5])

Es scheint daraus hervorzugehen, daß dieser Schriftstil von etwa 1040 bis zum Beginn des XII. Jahrh. im Gebrauch war. Die

---

[1]) Psalter Vit. E. XVIII (stark beschädigt durch das „Cotton-Feuer"). Wanley, Cat. Libr. Sept. p. 222. — Gasquet-Bishop, S. 181 (Kalender weist nach Bishop auf Winchester, Old-Minster, das gleiche wird für die [spätere] Litanei anzunehmen sein). Karl Wildhagen bereitet die Herausgabe der Glossen vor.

[2]) Le Havre Ms. 330. — Ch. Fierville, „Les Préfaces du missel de Winchester du XII siècle (Recueil des publications de la société Havraise 1880—1881). Dazu Delisle: Revue des Sociétés savantes 7. série t. VI 1882, p. 34 und Faksimile. — Delisle, „Mémoire s. d'anc. S." 1886, S. 220. — Wilson, Henry-Bradslaw-Soc. 1896, S. LXXIII ff. — Bishop, Bosworth-Psalter S. 181 usw.

[3]) Arundel 60, Westw., S. 121, Taf. 49; Thompson, S. 24, Taf. 7; Warner, „Illum. Mss.", Taf. XI, „Reprod." II, 7, 8; Herbert, S. 132. — Bishop, Bosworth-Psalter, S. 181 („Old-Minster-Kalender, Ende XI. Jahrh."). — Über die Glossen: Guido Oess, Der Arundel-Psalter (Anglistische Forschungen, Heft 30), Heidelberg 1910.

[4]) Beschr. Cat. der Stowe-Mss. 1895 (sog. Spelmanscher Psalter, da Spelman ihn zuerst mit Glossen herausgegeben hat (1640). B-Initiale fol. 1r. — B-Initiale auf fol. 18r.

[5]) Psalter ohne Glossen. Edm. Bishop hat in der „Downside Review" 1907 angekündigt, die 2 Litaneien zu publizieren, die der von Ar. 60 ähnlich sind.

lange Dauer darf uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß auch in Canterbury noch 1099 die gleiche Schrift begegnet (Missale von St. Augustin C. C. C. C. 270), in der reichlich 50 Jahre früher einer der Kopisten des Utrecht-Psalters das zweite Drittel des Psalters Harley 603 geschrieben hatte[1]) und die noch etwas früher in dem Canterbury-Psalter Arundel 155 vorkommt.[2])

Schluß.

Obwohl die vorliegende Arbeit nur die Anfänge des neuen Stils in Winchester behandeln soll, war es doch da und dort nötig, den eng gesteckten Zeitraum zu überschreiten, und es scheint deshalb zweckmäßig, den vorausgesandten Streiflichtern, wenn auch in aller Kürze, einen systematischen Überblick über die Entwicklung der Schule im XI. Jahrh. folgen zu lassen. Zunächst treffen wir eine Gruppe von künstlerisch ausgestatteten Werken, die in verschiedener Weise die Traditionen der Schule fortpflanzen, aber gegenüber anderen gleichzeitigen Handschriften sich deutlich als Teile eines Ganzen dokumentieren. Daß sie eng zusammengehören, wird nicht nur durch die gemeinsamen künstlerischen Schulgepflogenheiten, sondern auch durch die Übereinstimmung in der Schrift und die enge Verwandtschaft im Perikopensystem bewiesen. Zwei von ihnen, das Missale des Robert von Jumièges in Rouen und das etwas ältere Evangeliar zu Besançon wurden öfters erwähnt, weil sie die schnelle Entwicklung, die sich innerhalb der ersten Gruppe vollzogen und zu einer neuen Formauffassung geführt hat, folgerichtig weiter leiten. Wesentlich konservativer ist der Künstler, der den außerordentlich reichen und farbenprächtigen Schmuck des Evangeliar von Trinity College Cambridge ausgeführt hat.[3]) Im Gegensatz zu den zwei vorher besprochenen Handschriften finden

[1]) Fol. 28r fol. 50r (Ps. 48—Ps. 101).

[2]) S. Warner, „Illumn. Mss.", Taf. X. — Bishop, Bosworth-Psalter 180. — Herbert a. a. O., S. 129. — Die nur in Canterbury so lange gebrauchte Röm. Version durch wenig später vorgenommene Rasur korrigiert in die Gallikanische.

[3]) Trinity College B. 10. 4. — Beschreibung der Handschrift Westw., S. 140, Taf. 42. James, M. R., „Catalogue of Western Mss. in the Library of Trinity College" 1900, I, SS. 287—292, — New-Pal. Soc. Taf. 11, 12. — Herbert a. a. O., S. 128. — An das Perikopensystem lehnen sich an die Evangeliare Royal I, D IX u. Harley 76 (aus Bury).

wir hier den pastosen Farbenauftrag wieder, der so charakteristisch für die Technik des Aethelwold-Benedictionale war; auch in der Zusammenstellung der Farben lehnt sich der Künstler an das genannte Werk an. Andererseits finden sich auf zwei Blättern (fol. 89^{v}, 90^{r}) Rahmenmotive, die dem Randschmuck der Miniatur König Edgars nachgebildet sind, ebenso zeigen die Einzelformen des Ornaments und der Gesichter gewisse Anlehnungen an jenes Bild. Bei beiden macht sich das Einmünden einer Strömung, die schon längere Zeit einheimisch ist und im Gegensatz zur neuen, karolingisch beeinflußten Klosterkunst steht, in der Bildung der einzelnen Gesichtspunkte geltend. Viel deutlicher prägt sich das gleiche Sympton aus in den Zierinitialen, mit denen die Evangelien des Markus, Lukas und Johannes beginnen; wir finden hier kleine, eidechsenartige Tiere, wie sie so häufig vorkommen in dem Psalter zu Salisbury, der um 960—980 in einem den Kunstzentren ferner gelegenen Kloster entstanden sein muß;[1]) das gleiche Motiv läßt sich bis ins VIII. bzw. IX. Jahrh. zurückverfolgen (Brit. Mus. Tib. C. II, Cat. Anc. Mss., Taf. 19). Im Charakter der reichen Bordürenornamentik dem Cambridger Evangeliar verwandt ist das vierte Glied unserer Gruppe, das Evangeliar des Brit. Mus. Royal I, D. IX,[2]) das wahrscheinlich zwischen 1013 und 1020 schon im Besitz von Christ Church, Canterbury war. Dies geht hervor aus einigen Eintragungen (fol. 43^{v}—44^{v}), die Schenkungen König Knuts erwähnen und den für Urkunden jenes Klosters typischen Duktus zeigen.[3]) Indes halte ich daran fest, daß das Evangeliar in Winchester oder seiner kulturellen Einflußsphäre geschrieben worden ist und vermute, daß es als Geschenk Knuts nach Canterbury kam.

Während die vier zuletzt behandelten Handschriften ungefähr um 1020 vollendet waren, schließen sich an das Missale in Rouen zwei unter sich eng verwandte Werke an, die eine etwa zehn Jahre jüngere Stufe vertreten: gemeint sind das mehrfach zitierte Evan-

---

[1]) „Cathedral Library 150"; nach Edm. Bishop (Bosworth-Psalter S. 181), „West-Country" — Westw., Taf. 35 — Pal. Soc. I, 188, 189; angelsächsische Schrift; die Glossen werden von K. Sisam, Oxford demnächst herausgegeben werden.

[2]) Warner, Reproductions I, 6. — Kenyon, Facsimiles of Biblical Mss. in the Brit. Mus. 1900, Taf. 17. — Herbert, S. 130.

[3]) Vgl. den ags. Teil der Urkunde von 1018, Sanders, Bd. III, Taf. 39, und die ags. Teile der Eintragungen in Claud. A. III, fol. 4^{r}—6^{r} (verschiedene Hände), vgl. S. 56 Anm. 1.

geliar zu Holkham-Hall 16 und der Psalter der Bodleiana, Douce 296,[1]) dessen Kalender für Entstehung in Winchester oder Peterborough, nach H. M. Bannister für Ely spricht: nach Art des künstlerischen Schmuckes und der Schrift ließe es sich sehr gut denken, daß die beiden Handschriften nicht in Winchester selbst, sondern in einem von dort aus reorganisierten Kloster gefertigt wurden.[2]) Etwa in der gleichen Zeit sind in New-Minster die schon öfters behandelten Federzeichnungen des Stowe-Registers (Abb. Reprod. II No. 6, Pal. Soc. 16, 17) und der kleinen Gebetbücher Tit. D. XXVI und Tit. D. XXVII entstanden (Pal. Soc. I, 60).[3]) Sowohl diese Miniaturen, wie die ikonographisch und künstlerisch so interessanten Szenen des Missale Roberts von Jumièges überraschen durch einen neuen, im Evangeliar zu Besançon zuerst auftretenden, Figurenstil. Die Figuren sind stärker bewegt und zum Teil schlanker gebaut; eigentümlich ausdrucksvolle, durch Unterstreichen der agierenden Glieder maniriert anmutende Gesten, geben der Handlung ein leidenschaftliches Pathos, das so oft als charakteristisch hingestellt wird für die angelsächsische Malerei im ganzen. Zugleich werden die Umrisse, ähnlich wie es bei der Formengebung des Ornaments zu beobachten war, in spitzen Winkeln zackig bewegt; bei den Federzeichnungen wird der senkrechte Kontur häufig ersetzt durch hakenförmige Endungen der überschneidenden Horizontalen. An Stelle oval geschlungener Linien treten schwach geschwungene Kurven oder spitze Winkel. Dadurch, daß die Köpfe übertrieben weit vorgestreckt werden, kommt die vordere Halslinie beinahe wagrecht zu liegen und wird ohne Absatz weitergeführt bis zum Kinn. Die Falten werden durch eine Linie angegeben, an die auf der einen Seite ein dunklerer, auf der anderen Seite ein heller Ton angelehnt

[1]) Evangeliar Holkham-Hall 16: Haseloff, Deutsche Literaturzeitung 1905, S. 1998. — Dorez, L., „Les Manuscrits à peinture de la bibl. du Lord Leicester" 1908 Abb. Taf. III, S. 7 ff. — Warner im „Aethelwold-Benedictionale", S. XLI. Die Handschriften Holkham-Hall 15 und Oxford Bodl. Ms. Lat. Liturg. f. 5 (s. W. Forbes Leith, „The Gospel of Saint Margareth", Facsimile 1896) sind Ausläufer der gleichen Richtung.

Psalter Douce 296: Beschr. F. Madan, Sumary Catalogue, Bd. IV, No. 21870, S. 584, S. 721, Bd. V, Nachtrag (Nicholson), Bishop (Bosworth-Psalter), S. 180, „Fen Country".

[2]) Im Kalender die Heiligen Eadburg, Kyneburg, Kyneswitha, Tibba, was nach Nicholson für Peterborough ausschlaggebend ist.

[3]) S. namentlich Birch W. de Gray, „Liber Vitae" 1892 und Birch W. de Gray, „On Two Anglo-Saxon Mss." 1876; Herbert a. a. O., S. 117, Taf. 13.

wird. Ein charakteristischer Vertreter der neuen Stilrichtung ist auch der Künstler, der in dem großen Evangeliar von Pembroke College Cambridge (No. 301) die Titelbilder zu Lukas und Johannes in Umrißlinien gezeichnet hat, während auf den übrigen Bildern noch die wohlgerundeten, normal proportionierten Formen der vorhergehenden Richtung angewandt werden. In den weiteren Kreis der behandelten Schule wird auch dieses Werk einzureihen sein (Abb. Burlington Exhib., Taf. 18, James, Cat. nach S. 264). Ob man in Winchester selbständig zu der eben geschilderten Wandlung des Geschmacks vorgedrungen ist, parallel etwa der Entwicklung, die in einem anderen Kunstzentrum einzelne Künstler dazu befähigt hat, die Federzeichnungen des „Utrecht-Psalters" z. T. mit vollstem Verständnis und richtiger Anpassung an den malerischen Stil des Originals zu kopieren, oder ob das eben dadurch dokumentierte Interesse für den karolingischen Psalter auch auf unsere Klöster übertragen wurde, wage ich nicht zu entscheiden; jedenfalls bricht der neue Stil in dieser Zeit überall durch, um sich an einem Platz länger, am anderen kürzer zu halten. Zu den letzteren gehören jedenfalls die Malstuben der Winchesterschule, denn in den illustrierten Handschriften, die auf die soeben besprochene Gruppe folgen, treten in formaler Hinsicht wieder ähnliche Tendenzen auf, wie wir sie bei den ersten Werken der Schule beobachtet haben. Das wichtigste Werk dieses Kreises, der Psalter Tib. C. VI ist nicht für Winchester beglaubigt;[1]) indes hat offenbar derselbe Künstler, von dem auf fol. 30^{r} dieser Handschrift das Bild Davids mit den Musikern gemalt ist (Abb. Wülker, Literaturgeschichte, Taf. 5), auch die Tierkreisbilder im mehrfach zitierten, in Winchester gefertigten Arundel-Psalter No. 60 gezeichnet; andererseits sind seinen Werken eng verwandt die Kalenderbilder in Tib. B. V (vgl. bes. fol. 5^{v}), einer Handschrift, die dadurch, daß in den Bischofslisten auf fol. 21 ganz allein Swithun durch Rustica hervorgehoben wird, ebenfalls für Winchester gesichert ist[2]). Ferner findet sich beinahe die gleiche Initiale wie in Tib. C. VI, fol. 31 am Beginn des Psalters Stowe 2 (Abb. Shaw, Illum. Ornaments 1833, Taf. 6), der seinerseits in der Schrift vollständig mit dem Winchester-Psalter Vit. E. XVIII zu-

[1]) Beschr. Westw., S. 118. — Pal. Soc. I, 98. — Herbert a. a. O., S. 119, Taf. 14.

[2]) Westw., S. 109, Taf. 48. Zu den Kalenderbildern: S. Strutt, Horda I X—XII, SS. 56—58, 1775—1776. — Anton, Gesch. d. Landwirtschaft 1799, SS. 46—58. — Fowler, J., Archaelogia XLIV, S. 138. — Riegl u. Wissowa a. a. O., s. S. 6 Anm. 1. — Herbert, S. 114, A. 1. Die richtige Reihenfolge der

sammengeht (Kalender von einer „spitzeren Hand"). Die Schrift von Tib. C. VI ist nicht so steil wie die der zuletzt erwähnten und zuvor auf S. 64 zusammengestellten Handschriften, ähnelt aber hierin den Winchester-Urkunden, die 1042 und 1045 datiert sind.[1])[2]) Als Farben werden (auch bei den als Initialen verwandten Kapitalen) vor allem Anilinrosa, Grün und ein Ultramarinblau verwandt; bei Tib. B. V, dessen Bilder vollständig koloriert sind, fällt die pastose, etwas trockene Technik auf. Die Konturen werden wieder bestimmt geführt und die alten fünfeckigen Faltennester sorgfältig ausgezeichnet. Sehr häufig wird der Umriß außen mit einem schmalen, dunklen Farbenstreifen nachgefahren. Die Zeichnung ist bei den zahlreichen Bildern des alten und neuen Testamentes, die am Anfang von Tib. C. VI stehen, noch recht bewegt; hier glauben wir noch etwas von dem Pathos der vorhergehenden Gruppe zu spüren. Dagegen macht sich bei den übrigen Werken ein gewisser Schematismus bemerkbar, auch bei den inhaltlich so interessanten Bildern zum „Aratus" und zu „De rebus in Oriente mirabilibus" in Tib. B. V.

Ein ganz andersartiger Stil setzt dann unvermittelt ein mit den Bildern zum I., LI. und CI. Psalm in Arundel 60 (Reprod. II, 7, 8) und in einem eng verwandten Evangeliar der Bibliothèque Nationale.[3]) Trotzdem diese Kunst noch ältere ornomentale Motive verarbeitet, ist sie doch ihrem Wesen nach so verschieden von allem, was wir besprochen haben, daß es geboten erscheint, einen

---

Bilder in Jul. A. VI, das einer anderen Schule anzugehören scheint und etwas älter ist.

Zum „Aratus" s. Ottley, Archaeologia XXVI. — Thiele, G., „Antike Himmelsbilder", S. 152.

Zu „De rebus in Oriente mirabilibus" s. O. Cockayne, „*Narriatunculae anglice conscriptae*" 1861 (ags. Text S. 33ff., lateinisch S. 62ff.).

[1]) 1042 Harley-Charter 43. C. 8. „Facs. Anc. Charters" IV, 24.
1045 Cotton Charter VII, 9. „ „ „ IV, 31.

[2]) Auch die Kalender von Arundel 60 und Vitelius E. XVIII, ferner die Fragmente eines Winchester-Missales in der Kapitelsbibliothek zu Worcester (Delisle, Mémoire 1886, CXI, S. 272) und das Pontificale Cambridge Corp. Christi Coll. 422 (James Cat. Mss. Corp. Christi Coll. 1911, S. 315) sind ihren Schriftformen nach hier einzureihen, wenn sie auch untereinander differieren. (James tritt für New-Minster als Schriftheimat der zuletztgenannten Handschrift ein, trotzdem Bishop [Bosworth-Psalter, S. 180] von Sherbornekalender spricht. Die Schrift steht besonders der von Tib. C. VI nahe.)

[3]) Bibl. Nat. Lat. 14782. (Der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Swarzensky verdanke ich die Kenntnis dieser Handschrift.)

Überblick über die angelsächsische Malerei in Winchester hier abzubrechen. Das Jahr 1100 mag eine ungefähre Grenze bilden.[1])

[1]) Auch das Evangeliar Add. 34890 des Brit. Mus. wurde bisher als ein Produkt der Winchester-Schule vom Beginn des XI. Jahrh. angesehen, hauptsächlich deshalb, weil sich auf fol. 158 die Kopie eines an König Alfred gerichteten Briefes findet, in dem Fulco, Erzbischof von Reims, den Mönch Grimbald aus St. Bertin, den nachmaligen Gründer von New-Minster, Winchester empfiehlt. Da dieser Brief erst nachträglich, etwa um die Wende des XI. Jahrh. geschrieben worden ist, da vor allen Dingen die Handschrift in ihrem künstlerischen Charakter, in ihrer Schrift und der Reihenfolge der Perikopen von den aufgezählten Erzeugnissen der Schule abweicht, so kann Verf. sich einstweilen nicht entschließen, der oben wiedergegebenen Ansicht beizutreten. S. über die Handschrift Warner, Illum. Mss. Taf. 9 u. Reproductions I. 5, Catalogue of Additions 1894—1899, S. 110ff. Herbert a. a. O., S. 131f.

Verzeichnis

von Werken, die abgekürzt angeführt werden.

Adahandschrift, Die Trierer, hg. v. Janitschek usw. 1889.

Bastard, Peintures et ornaments des manuscrits. 1832—1869.

Beissel, St., Gesch. der Evangelienbücher. 1906.

Berlin, Königl. Museen. Die Elfenbeinbildwerke. 1902.

Bishop, E., s. Gasquet.

Birch, W. de G., Liber Vitae: Register and Martyrology of New-Minster and Hyde Abbey, Winchester. Hampshire Record Society. 1892.

Bouchot, H., Les reliures d'art de la bibliothèque nationale. 1888.

Burlington, Fine Arts Club, Exhibition of illuminated Mss. 1909. (Katalog von S. C. Cockerell.)

Catalogue of Ancient Mss. in the Brit. Mus. 1881—1884, hg. v. E. M. Thompson u. G. F. Warner.

Catalogue général des Mss. des bibliothèques publiques des départements.

Chatelain, E., Paléographie des classiques Latins. 2 Tle. Paris 1884—1900.

Chroust, A., Monumenta Palaeographica. 1899 usw.

Dalton, O. M., Catalogue of Ivory-Carvings in the Brit. Mus. 1909.

Delisle, L., Mémoire sur d'Anciens Sacramentaires. (Mémoires de l'Académie des Inscriptions vol. 32.) 1886.

Dorez, L., Les Mss. a peintures de la bibl. de Lord Leicester. 1908.

Erfurter Ausstellung s. Meisterwerke.

Facsimiles of Ancient Charters in the Brit. Mus. (ed. E. A. Bond and E. M. Thompson) 4 Teile. London 1873—1878.

Garrucci, „Storia dell'arte cristiana", Prato 1873—1881.

Abbot **Gasquet** and **E. Bishop,** The Bosworthpsalter. London 1908.

Goldschmidt, s. Jahrbuch.

Graeven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie 1: Aus Sammlungen in England.

Hausmann, S., Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler. Bd. 2. Straßburg i. Elsaß 1900.

Herbert, J. A., Illuminated Manuscripts. London 1911. (The Connoisseur's Library.)

Hirth's Formenschatz.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Bde. XXIII, XXIV, XXVI. (Goldschmidt, Ad., Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen, XXVI. 1905.)

James, M. R., Catalogue of the Manuscripts at Trinity College. Cambridge. 1900—1904, — at Pembroke College, Cambridge 1905, — at Corpus Christi College. Cambridge 1909—1911.

James, M. R., On the Abbey of St. Edmund at Bury. 1895.
—, The Ancient Libraries of Canterbury and Dover. 1903.
Kehrer, H., Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. 1909.
Keller, W., Angelsächsische Paläographie (Palaestra, 43. Heft). 1906.
Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. 1895 ff.
Laurent, Marcel, Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. Bruxelles & Paris 1912.
Maskell, W., Description of the ivories in the South Kensington Museum. 1872.
Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. **Erfurter Ausstellung.** Hg. v. O. Döring, G. Voß. Magdeburg 1905.
Michel, A., Histoire de l'Art. 1905 ff.
Omont, H., Facsimiles des miniatures des Mss. grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902.
Facsimiles of Ancient Manuscripts etc. **The New-Palaeographical Society.** London 1903 ff.
Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions. **The Palaeographical Society.** Hg. v. E. A. Bond, E. M. Thompson, G. F. Warner. 2 Serien, 5 Bde. 1873 ff.
Reproductions s. Warner.
Schlosser, J., Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1896.
Sanders, W. B., Facsimiles of Anglo-Saxon Manuscripts, 3 Teile. Ordnance Survey Office. Southampton 1878—1884.
Springer, A., Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. 1883.
Tafelwerk s. Berlin.
Thompson, Sir **E. M.**, English Illuminated Manuscripts. 1895.
Tikkanen, J. J., Die Palterillustration im Mittelalter I, 3. Heft: Der Utrecht-Palter. Helsingfors 1900.
Warner, Sir **G. F.**, Illuminated Manuscripts in the Brit. Mus. 1899—1903.
—, British Museum. Reproductions from illuminated Mss. 3 Tle. 1907—1908.
— & **Wilson, H. A.**, The Benedictional of St. Aethelwold, Roxburghe Club 1910.
Westwood, J. O., Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Mss. 1868.
—, A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876.
Wilson, H. A., The Missal of Robert of Jumièges, Henry Bradshaw Society, XI. 1896.
—, The Benedictional of Archbishop Robert. Henry Bradshaw Soc. XXIV. 1903.
—, s. Warner, Sir G. F.

Register.

I. Verzeichnis der erwähnten Schriftdenkmäler.[1])

A. Handschriften.

Bamberg, Kgl. Bibliothek — Seite
H. I. IV. 12 (Boethius) 52

Besançon
14 Evangeliar 21 Anm. 3, 60, 65, 67

Boulogne s/m.
10 4, 47
11 5, 13 Anm. 2
20 48 „ 1
25 40 „ 2
34 48 „ 1
35 40 „ 2
43 40 „ 2
107 48 „ 1

Brüssel
Königl. Bibliothek 1650 56 Anm. 1
Herzog von Arenberg 2 4, 21 „ 3

Cambridge
Universitätsbibliothek
Ll. 1. 10 4, 47
Corpus Christi College
23 3 Anm. 3, 5
183 6
270 4 Anm. 5, 65
422 69 Anm. 2
Pembroke College
120 21 Anm. 1
301 21 Anm. 3, 23 Anm. 1, 44 Anm. 2, 68
302 6

Cambridge — Seite
Trinity College
B. 10. 4 23 Anm. 1, 36, 38, 44 Anm. 2, 55, 65 f.
B. 14. 3 3 Anm. 3
O. 1. 18 3 „ 3
O. 2. 31 3 „ 3

Chatsworth, Herzog von Devonshire
Benedictionale des Aethelwold 7—43, 44—46, 48—58, 61

Dessau
Hofbibliothek 85 5

Glasgow, Huntarian-Museum
U. 3. 2 21 Anm. 1

Le Havre
330 (Missale) 64

Hildesheim, St. Godehard
Albanipsalter 21 Anm. 1

Holkham-Hall, Lord Leicester
15 67 Anm. 1
16 24, 55, 62, 67

Feste Koburg
Evangeliar aus Gandersheim 6 Anm. 6

Köln, Kunstgewerbe-Museum
Evangeliar 31 Anm. 1

Kopenhagen, Königl. Bibliothek
Angelsächs. Evangeliar 15 Anm. 13

Leyden, Universitätsbibliothek
Vossianus Q 94 40 Anm. 2

[1]) Mit Ausschluß der auf S. 40 Anm. 1 u. S. 41 Anm. 2 zum Vergleich zitierten Faksimiletafeln bei Chatelain: „Paléographie des classiques Latins".

London Seite

British Museum

Cotton-Hss.

Julius A. VI 68 Anm. 2
Tiberius A. II 39 „ 2
„ A. III 25 „ 1
„ B. V 68, 69
„ C. II 66
„ C. VI 21 Anm. 1, Anm. 3, 25, 68, 69
Caligula A. XIV 6, 21 Anm. 1
Claudius A. III 56 Anm. 1, 66 Anm. 3
Nero C. IV 21 Anm. 1
„ D. IV 15
Galba A. XIV 2 Anm. 1
„ A. XVIII (Aethelstan-psalter) 6, 13 Anm. 4, 14, 20 Anm. 4, 21 Anm. 3, 45 Anm. 1
Vitellius E. XVIII 64, 68
Vespasian A. VIII 17 Anm. 1, 21 Anm. 3, 23 Anm. 1 **43—49**, 59, 66
„ B. 20 4
Titus D. XXVI 21 Anm. 3, 67
„ D. XXVII 67
Cleopatra C. VIII 5 Anm. 1

Royal-Hss.

1. D. IX 66
5. E. XI 3 Anm. 3
6. A. VI 3 „ 3
12. C. XXIII 3 „ 3
15. C. VII 60 „ 2

Arundel-Hss.

60 24, 64, 68, 69
155 25 Anm. 1, 65

Harley-Hss.

76 21 Anm. 3, 23 Am. 1, 44 Am. 2
603 5, 26, 65
863 64
2506 5
2904 5
5431 3 Anm. 3, 21 Anm. 2

Stowe-Hss.

2 64, 68
944 21 Anm. 3, 57, 67

Additional-Hss.

34890 15 Anm. 3, 44 Anm. 2, 70 Anm. 1
37517 (Bosworthpsalter) 4, 39

London Seite

Lambeth-Library 200 (Aldhelm) 3, 47

München, Staatsbibliothek

clm. 13601 cim. 54 (Uta-Codex) 22

Orléans, Bibl. Municipale

127 (105) 5, 40 Anm. 3
175 (152) 5

Oxford, Bodleiana

Ms. Bodley 579 (Leofric Missale) 4
718 3
Auct. F. 1. 15 3 Anm. 3
Douce 296 55, 60 Anm. 1, 62, 67
Ms. lat. liturg. f. 5 67 Anm. 1
Junius. 11 (Caedmon) 5, 21 Anm. 1
27 7
Rawlinson C. 570 3 Anm. 3

Paris, Bibliothèque Nationale

Ms. grec. 139 (Psalter) 34
„ „ 510 (Gregor v. Vazianz) 18, 21 Anm. 2, 24 Anm. 2
„ lat. 257 (Evangeliar Franz II) 18, 24 Anm. 1, 37 Anm. 1 40 „ 2
„ „ 266 (Lotharevangeliar) 48 Anm. 2
„ „ 324 (Colbertevangeliar) 37 Anm. 1
„ „ 943 (Pontifikale des Dunstan) 3, 39, 57
„ „ 987 48, 51, **57—65**
„ „ 1141 24, 37 Anm. 1
„ „ 8824 22 Anm. 2
„ „ 8855 11
„ „ 9383 40
„ „ 9428 (Drogo-Sakramentar) 15, 16, 19, 20 Anm. 1, 24
„ „ 9448 20 Anm. 5
„ „ 12050 40 „ 3
„ „ 14782 69

Bibliothèque de l'Arsénal

Ms. 33 20 Anm. 5

Rom,

Vaticana

Pal. gr. 431 (Josuarotulus) 15, 34
Vat. „ 1613 (Menologium des Basilius) 24 Anm. 2

St. Paolo, Bibel 20, 48, 52

Rouen, Bibliothèque Municipale Seite
A. 27 Pontificale Lanalatense 57
Y 6 Missale des Robert von Jumièges 2, 10 Anm. 3, 13 Anm. 2 17 Anm. 1, 21 Anm. 1, Anm. 3, 24, 49 Anm. 2, 55, **60** Anm. 3, 61, 65, 67
Y 7 Benedictionale des Erzbischof Robert 2, 21 Anm. 3, 25, **49—57**, 59, 61, 62
Salisbury, Dombibliothek
150 7, 47, 66
St. Omer
168 48 Anm. 1
342 bis 48 „ 1
St. Vaast, Bibliothèque Seite
1045 31 Anm. 1
Stockholm, Kgl. Bibliothek
Sakramentar 18
Trier, Stadtbibliothek
Codex Egberti 17
Utrecht, Universitätsbibliothek
Psalter 11, 13, 17, 18, 20, 23, 38, 68
Wien, Schatzkammer
Evangeliar 15
Worcester, Dombibliothek
Missale 69 Anm. 2
York, Dombibliothek
Evangeliar 56

B. Urkunden.

London Seite
British Museum
Augustus II, 33 39 Anm. 5
Augustus II, 39 39
Cotton Charter VII, 9 69
London, Seite
British Museum
Harley Charter 43. C. VIII 69
Stowe Charter 38 56 Anm. 1, 66 „ 3

II. Kunstwerke mit Ausschluß der Schriftdenkmäler.

Aachen, Münster Seite
Buchdeckel 20 Anm. 6
Amiens, Museum
Elfenbein 46, 59
Antwerpen, Samml. Meyer van den Bergh
Elfenbein 10
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
Altchristliches Relief 10 Anm. 2
Elfenbeine: No. 31 15 Anm. 2, 26
33 27, 33
39 24 Anm. 1
39 A 22
40, 41 13, 18
Prag, Graf Harrach
Elfenbeinplatten 33
Braunschweig, Herzogl. Museum
Elfenbeinkästchen 8 ff.
Brüssel, Musée des arts décoratifs
Elfenbeine: No. 1 42 Anm. 1
3 (aus Genoelselderen) 11
5 (Kamm) 27 Am. 1, 41
7 12 Anm. 1
Essen, Domschatz Seite
Buchdeckel (Elfenbeinplatte) 12 Anm. 1
Fragment mit Darst. der Himmelfahrt 20 Anm. 6
Florenz, Mus. Nazionale
Elfenbein 18
Frankfurt a. M., Stadtbibliothek
Elfenbein 11, 12
Gannat, Kirchenschatz
Elfenbein 19
Hildesheim, Dom
Säule 10 Anm. 2
Köln, Kunstgewerbemuseum
Heribertkamm 26
St. Maria im Kapitol
Holztüren 18
Konstantinopel
Die Mosaiken der ehem. Apostelkirche 21
Feste Koburg
Buchdeckel 20 Anm. 5, 27 Anm. 1, 47 „ 5

Seite

Liverpool, Museum
Elfenbein (No. 43) 13 Anm. 2

London
British Museum
Silberschale 27, 30
Elfenbeine: No. 10 10
11 42 Anm. 1
24 11
46 18
Kensington (Victoria- and Albert-) Museum
Elfenbeine: 216, 65 (byz.) 15 Anm. 1
138, 66 Lorsch. Platte 33
149, 66 (Werdener Kästchen) 9, 10 Anm. 3
150, 66 16, 17 Anm. 3
251, 67 44
257, 67 18
C. W. Dyson Perrins
Elfenbein 26

Lyon, Museum
Elfenbein 33

Manchester, Rylands-Library
Elfenbein (aus Haigh Hall) 11, 19, 20

Metz, Museum
Adalberotafel 12

Minden, Domschatz
Elfenbein 20

Monza, Domschatz
Elfenbein 42 Anm. 1

München
Staatsbibliothek
Elfenbein cim. 57 26
Elfenbeine „ 143 10 Anm. 3, 12, 16, 23
Nationalmuseum
„Reidersche Tafel“ (No. 157) 20 Anm. 1
Teile eines Elfenbeinkastens (No. 174—176) 13, 27, 33

Nancy, Domschatz
Kamm 27

Narbonne, Domschatz
Elfenbeinplatte 19, 20

Oxford
Bodleiana
Elfenbein (Buchdeckel) 10 Anm. 2, 11, 16, 33, 34
Ashmolean-Museum 4, 45 Anm. 1

Paris
Bibliothèque Nationale (Buchdeckel)
Elfenbeine: Ms. Lat. 9383 8
Ms. Lat. 9388 33 Anm. 1
Ms. Lat. 9393 11, 12, 16, 33 Anm. 1
Ms. Lat. 9428 (Drogo-Sakramentar) 10, 33 Anm. 1
Ms. Lat. 9453 8, 19, 44
Goldschmiedearbeiten:
Ms. Lat. 817 27, 61
Ms. Lat. 9383 61
Louvre
Elfenbeine: 9/10 Deckel des Dagulf-psalter 34
11 (Kasten) 11, 17 Anm. 3, 18
17 (Kamm) 26, 27 Anm. 1, 47 Anm. 1

Pierpont-Morgan
Elfenbein a. Samml. Oppenheim 33, 34

Quedlinburg, Schatz
Elfenbeinkasten 13 ff., 33

Ravenna, Mosaiken
St. Giovanni in fonte 9
St. Maria in Cosmedin 9, 10

Rom, Vatikanische Bibliothek
Deckel von Pal. 50 (aus Lorsch) 33

St. Paul (Kärnten)
Elfenbeindeckel aus St. Blasien 44

Tongern, Domschatz
Diptychonplatte 42 Anm. 1

Weimar, Museum (früher Bibliothek)
Elfenbein 20

Lebenslauf.

Ich, Otto Sigmund Homburger, evangelischer Konfession, wurde geboren am 11. Oktober 1885 zu Karlsruhe (Baden) als Sohn des praktischen Arztes Dr. Leopold Homburger. Nach neunjährigem Besuch des dortigen humanistischen Gymnasiums und nach Erfüllung meiner Militärpflichten bezog ich im Herbst 1904 als Studierender der Rechte die Universität München, ließ mich aber schon im folgenden Semester in der philosophischen Fakultät inskribieren und erwählte Kunstgeschichte zum Spezialfach. Danach studierte ich in Berlin, München und Halle, abgesehen von einigen längeren Unterbrechungen, zu denen mich meine zeitweilig geschwächte Gesundheit gezwungen hat; ich hörte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren Abert, Bauch, Delbrück, Max Förster, Grauert, Furtwängler, Goldschmidt, Heldmann, Hellmann, Knapp, Lenz, Theod. Lipps, Menzer, Alois Riehl, Berthold Riehl, Robert, Tangl, Traube, Voll, Wackernagel, Weissbach, Weymann und Heinrich Wölfflin. Im verflossenen Sommer unternahm ich eine mehrmonatliche Studienreise, die mich in englische und nordfranzösische Bibliotheken führte und mir Gelegenheit gab, Material für die von meinem Lehrer, Herrn Prof. Goldschmidt, angeregte Dissertation zu sammeln. Ihm und allen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben, bin ich zu wärmstem Danke verpflichtet.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.